



INSTITUTO PIAGET

Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares

Viseu

## Relatório Final

# O uso da Improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano

MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA

Campus Universitário de Viseu, Instituto Piaget

2022

João Miguel Pires Antunes

## Relatório Final

O uso da Improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano



O uso da improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano

João Miguel Pires Antunes, autor/a do  
Relatório final intitulado “O uso da  
improvisação como meio de  
desenvolvimento técnico e criativo no  
piano”, declaro que, salvo fontes  
devidamente citadas e referidas, o presente  
documento é fruto do meu trabalho pessoal,

Viseu aos 9 de setembro de 2022

João Miguel Pires Antunes

Relatório final apresentado ao ISEIT-  
Viseu, como parte dos requisitos para a  
obtenção do grau de Mestre em Ensino de  
Música: ESPECIALIZAÇÃO –  
INSTRUMENTO / PIANO.



## Sumário

O presente artigo pretende fundamentar e relatar a aplicabilidade da improvisação como ferramenta técnica, criativa e expressiva. A metodologia utilizada baseou-se numa pesquisa bibliográfica, de forma a definir um enquadramento teórico, na realização de inquéritos e atividades práticas a alunos, no sentido de perceber o grau de aplicabilidade e recetividade da improvisação e na aplicação prática de atividades musicais que incorporassem processos criativos tais como a improvisação e exploração do instrumento, em aulas individuais com alunos de piano. Todos os resultados serão obtidos do Curso Profissional de Instrumentista de piano e de percussão do Centro Cultural de Amarante.

**Palavras-chave:** Improvisação musical; Desenvolvimento Técnico; Processo Criativo



## Abstract

The present article aims to justify and report the applicability of improvisation as a technical, creative, and expressive tool. The methodology used was based on bibliographic research, to define a theoretical framework, in carrying out inquiries to students, in order to understand the degree of applicability and receptivity of improvisation and in the practical application of musical activities that incorporate creative processes, such as: the improvisation and exploration of the instrument, in individual lessons with piano students. All the results will have all application from the Professional Keyboard and Percussion Instrumentalist Course at Centro Cultural de Amarante.

**Keywords:** Musical improvisation; Technical Development; Creative process.



## Agradecimentos

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste projeto.

A todos os alunos por participarem ativamente nesta investigação.

A todos os professores que me instruíram e me guiaram até a este momento.

Aos professores do ISEIT-Instituto Piaget que para além de todo o apoio e ensino, me fizeram acreditar na qualidade do ensino em Portugal.

Ao Centro Cultural de Amarante, excelente escola profissional e também polo de estágio que me acolheu e me ajudou sempre que era necessário.

À professora Ema Garrochinho, professora cooperante e orientadora do polo de estágio, pela simpatia e receção, e por todos os conhecimentos e métodos que me transmitiu.

Ao ISEIT- Instituto Piaget, pelos serviços disponibilizados até agora.

À professora Doutora Marta Tracana, pela grande ajuda e empenho deste trabalho.

Ao professor Doutor Alexandre Andrade, por todos os conhecimentos obtidos em aula e também por toda a ajuda, correção e aconselhamento da investigação.

Ao meu amigo Rodrigo Simões no apoio constante, e nas noitadas para a elaboração do relatório final.

Aos meus pais que me apoiaram imenso desde o início do mestrado até aqui.

À minha namorada Laura, pelo grande incentivo e ajuda na elaboração deste trabalho.



## Índice

<b>SUMÁRIO</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>VII</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>PARTE I: REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	<b>5</b>
1. IMPROVISACÃO: DEFINIÇÃO E ORGANIZAÇÃO .....	7
1.1. <i>Conceito de improvisação</i> .....	7
1.2. <i>Improvisação, os primeiros passos</i> .....	9
1.3. <i>Improvisação idiomática e não idiomática</i> .....	10
2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA IMPROVISACÃO .....	13
2.1. <i>O uso da improvisação do séc. XVI ao séc. XXI</i> .....	13
2.2. <i>A Improvisação Experimental nos dias de hoje</i> .....	16
2.3. <i>Improvisação vs. Composição</i> .....	16
3. IMPROVISACÃO MUSICAL NO ENSINO .....	19
3.1. <i>Improvisação, uma ferramenta pedagógica</i> .....	19
3.2. <i>A importância da improvisação na aprendizagem musical de Violeta Gainza</i> .....	20
4. PROGRESSO TÉCNICO .....	23
4.1. <i>Progresso técnico, definição</i> .....	23
4.2. <i>Evolução técnica no piano</i> .....	23
4.3. <i>A improvisação como meio de desenvolvimento técnico</i> .....	24
5. PROCESSO CRIATIVO .....	27
5.1. <i>Criatividade musical, definição</i> .....	27
5.2. <i>A improvisação como meio de desenvolvimento do processo criativo</i> .....	28
<b>PARTE II: INVESTIGAÇÃO ATIVA</b> .....	<b>29</b>
6. CONTEXTUALIZAÇÃO ESCOLAR .....	31
6.1. <i>Condições físicas da classe de piano</i> .....	31
6.2. <i>Ensino artístico especializado</i> .....	32
6.3. <i>Disciplina de piano</i> .....	32
6.4. <i>Relatórios da prática de ensino supervisionada</i> .....	32
7. INVESTIGAÇÃO PRÁTICA: IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO .....	33
7.1. <i>Descrição das aulas</i> .....	36
7.2. <i>1ª atividade: inquérito</i> .....	37
7.3. <i>2ª atividade: Atividades práticas (progresso técnico)</i> .....	39

7.4.	<i>3ª atividade: Atividades práticas (processo criativo)</i> .....	69
7.5.	<i>Considerações finais</i> .....	81
<b>CONCLUSÃO</b> .....		<b>83</b>
8.	BIBLIOGRAFIA .....	89
<b>ANEXOS</b> .....		<b>93</b>

## Índice de imagens

Figura 1- Organização da PES.....	35
Figura 2- Secção Figura 1- Secção da Sonata Op.49, nº1- Beethoven.....	40
Figura 3- Demonstração exercícios improvisados- Aluno A .....	41
Figura 4- Demonstração exercício improvisado 2- Aluno A .....	41
Figura 5- 2ª Secção da Sonata Op.49 nº1- Beethoven.....	42
Figura 6- Demonstração exercícios improvisados na 2ª secção- Aluno A.....	42
Figura 7- Demonstração exercícios improvisados na 2ª secção, parte 2- Aluno A.....	43
Figura 8- Secção da Sonata N°16 K545- Mozart .....	44
Figura 9, Figura 9- Demonstração exercícios improvisados- Aluno B .....	44
Figura 10- 2ª secção da Sonata N°16 K545- Mozart.....	45
Figura 11- Demonstração exercícios improvisados da 2ª secção- Aluno B .....	46
Figura 12- Secção da obra Nocturne in F minor Op.55 No. 1, Chopin.....	47
Figura 13- Demonstração exercício improvisado, Aluno C.....	47
Figura 14- Demonstração exercício improvisado 2- Aluno C.....	48
Figura 15- Secção do conjunto de obras Thirty pieces for children, Op.27- Kabalevsky...	49
Figura 16- Demonstração exercícios improvisados- Aluno D .....	50
Figura 17- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno D .....	50
Figura 18- 2ª Secção do conjunto de obras Thirty pieces for children, Op.27- Kabalevsky .....	51
Figura 19- Demonstração exercícios improvisados, secção 2- Aluno D.....	51
Figura 20- Secção Nocturne, Op.9 nº2- Chopin- Aluno E .....	53
Figura 21- Demonstração exercícios improvisados - Aluno E.....	53
Figura 22- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno E.....	54
Figura 23- 2ª secção Nocturne, Op.9 nº2- Chopin .....	54
Figura 24- Demonstração exercícios improvisados- Aluno E.....	55
Figura 25- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno E.....	55
Figura 26- Secção da obra Bohemian Rhapsody- Queen .....	57
Figura 27- Demonstração exercícios improvisados- Aluno F .....	58
Figura 28- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno F.....	58
Figura 29- 2ª Secção da obra Bohemian Rhapsody- Queen .....	59
Figura 30- Demonstração exercícios improvisados- Aluno F.....	60

Figura 31- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno F .....	60
Figura 32- Secção da obras Campanários- Luiz Costa.....	61
Figura 33- Execução de exercícios improvisados- Aluno A .....	62
Figura 34- Secção da obra Nuvole Bianche- Ludovico Einaudi .....	62
Figura 35- Execução de exercícios improvisados- Aluno B .....	63
Figura 36- Execução de exercícios improvisados 2- Aluno B .....	63
Figura 37- Secção do Estudo em oitavas, op.10- Luiz Costa.....	65
Figura 38- Execução de exercícios improvisados- Aluno C .....	65
Figura 39- Secção da obra Can´t help falling in love- Elvis Presley.....	66
Figura 40- Execução de exercícios improvisados- Aluno D .....	66
Figura 41- Secção do Estudo op.45 nº1- Heller .....	67
Figura 42- Execução de exercícios improvisados- Aluno E.....	67
Figura 43- Secção da Sonatina, Op. 157, No. 1- Spindler.....	68
Figura 44- Execução de exercícios improvisados- Aluno F.....	68
Figura 45- 7.5.1 Improvisação sob um conjunto de acordes pré-determinados.....	69
Figura 46- Aluno A	Figura 47- Aluno B .....
Figura 48- Aluno C	Figura 49- Aluno D .....
Figura 50- Aluno E	Figura 51- Aluno F.....
Figura 52- Improvisação sob um conjunto de acordes pré-determinados em Ré menor ....	71
Figura 53- Aluno A	Figura 54- Aluno B.....
Figura 55- Aluno C	Figura 56- Aluno D.....
Figura 57- Aluno E	Figura 58- Aluno F.....
Figura 59- Improvisação sob uma melodia pré-determinada mi menor.....	72
Figura 60- Aluno A	Figura 61- Aluno B .....
Figura 62- Aluno C	Figura 63- Aluno D.....
Figura 64- Aluno E	Figura 65- Aluno F.....
Figura 66- Improvisação sob uma melodia pré-determinada Sol maior .....	74
Figura 67- Aluno A	Figura 68- Aluno B .....
Figura 69- Aluno C	Figura 70- Aluno D.....
Figura 71- Aluno E	Figura 72- Aluno F.....
Figura 73- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno A.....	76
Figura 74- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno A .....	77
Figura 75- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno B .....	77
Figura 76- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno B.....	77

Figura 77- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno C.....	77
Figura 78- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno C.....	78
Figura 79- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno D.....	78
Figura 80- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno D.....	78
Figura 81- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno E.....	79
Figura 82- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno E.....	79
Figura 83- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno F.....	79
Figura 84- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno F.....	80

## Introdução

Que importância tem a improvisação nos seus dois parâmetros mais importantes da vida de um músico: a técnica e a criatividade?

Esta é a questão central deste trabalho, um problema de difícil resposta, mas de uma importância crucial para aqueles que queiram investigar sobre improvisação musical e continuar a desenvolver esta área tão reservada e esquecida.

O principal objetivo desta investigação pretende analisar o impacto que a improvisação tem na vida dos alunos, especificamente de piano, no seu progresso técnico e no seu processo criativo. Para isso, recorre-se à análise histórica, à aplicabilidade na Prática de Ensino Supervisionada [PES] e à sua aplicabilidade através da metodologia intervencionista para obtenção de resultados.

Sobre improvisação musical, procura-se definir, enquadrar, localizar historicamente e valorizar o termo, relacionando-a com o ensino, referir e valorizar métodos de aprendizagem para piano que usem a improvisação como base e, subsequentemente, abordar numa perspetiva histórica o progresso técnico da improvisação. Será apresentada uma definição de improvisação, pelo enquadramento no mundo musical e associá-lo à própria improvisação, evidenciando de que forma poderá a improvisação potenciar o progresso técnico, culminando com a associação entre a definição e o processo criativo à improvisação.

A problemática da investigação aqui proposta tem sido, de certa forma, ignorada ao longo dos tempos, sendo uma das razões um possível preconceito cultural em relação à validade e qualidade do processo improvisacional, havendo um certo afastamento da prática da improvisação dos programas de ensino da música. Atualmente o ensino vocacional nas Academias, Conservatórios e ensino profissional da música em Portugal é baseado num método tradicionalista, Caspurro (2006), assente num programa já há muito desatualizado. DePascale (2003, p.6) afirma que “when it comes to teaching about classical music, many educators tend to take the traditional approach of lecture and music listening.”

Esta investigação não tem por objetivo destruturar nem criticar o sistema educacional musical usado em Portugal, mas sim, procurar e aplicar os conhecimentos obtidos de forma construtiva, para que assim se possa evoluir e usar métodos mais atuais e apelativos para os alunos.

O propósito surge da necessidade de querer aprender mais sobre este tema, já que todo o meu percurso de vida e criativo até aqui realizado, se baseou no uso da improvisação como ferramenta de trabalho.

Foi desde muito cedo que comecei a sentir uma ligação com a música, no entanto, era muito novo para perceber que esta seria a minha vocação, e por isso, tal como a maioria das crianças experimentei várias atividades ocupacionais, até que aos 8 anos iniciei as aulas de piano. No início, fazia o meu trabalho enquanto filho e aluno, queria obedecer aos meus pais focando-me nas aulas de piano e colocar sempre os estudos em frente aos jogos, às brincadeiras, e nesta fase a motivação era saber que depois de estudar piano podia jogar e brincar, contudo, com o passar dos dias comecei a apreciar o tempo que passava a estudar piano. Neste momento, compreendi que tocar piano, mais que uma ocupação era uma paixão. Passava imenso tempo de volta do mesmo e o instinto foi começar a improvisar, a experimentar coisas novas, sozinho, a inventar. Por volta dos meus 13/14 anos surgiu oportunidade de levar esta atividade um pouco mais a sério e fez-me querer entrar para uma banda (amadora), mas só o poderia fazer caso concluísse um desafio. O mesmo constava em: no prazo de uma a duas semanas aprender certas músicas e solos selecionados pela banda e mais tarde apresentá-los à mesma. Foi a partir daí que se iniciou o desenvolvimento da minha autonomia musical. Esta necessidade de ter de ouvir e posteriormente tocar é algo que não se aprende no mundo erudito. Esta relação de ouvir/tocar é uma realidade completamente diferente de ler/tocar. Da minha memória isto foi um dos acontecimentos que me fez olhar e sentir a música de outra maneira e, como uma rampa de lançamento, projetou-me para outro patamar, a improvisação, sendo este “exercício musical”, um dos aspetos mais importantes, mas não desenvolvido no contexto dos conservatórios de música em Portugal. Há muitos anos que gosto de me sentar no piano e de tocar, tocar aquilo que penso ou que sinto, simplesmente deixo fluir. Passando os anos, para além da enorme sensibilidade e captação auditiva desenvolvida, cresci intelectualmente e surgiu em mim variadas questões que envolvem a improvisação: O que é improvisar? O que se sente ao improvisar? Que relação tem a improvisação com os sentimentos? A que se deve a improvisação? Será a improvisação um conjunto de mecanismos desenvolvidos ao longo dos anos ou apenas algo feito na hora? Que tipos de improvisação existem? Qual a diferença de improvisação, processo criativo e composição? A improvisação ajuda em que aspetos musicais? Será a improvisação ou bom método de pedagogia musical? Todas estas questões me fazem querer aprofundar este tema, já bastante debatido, eu sei, no entanto sempre pronto a receber mais uma opinião.

Como estudante de música, como músico e como docente, a problemática da improvisação, no que diz respeito à sua introdução e utilização nos currículos escolares, desenvolveu, em mim, uma grande curiosidade. No meu ponto de vista, a improvisação sempre foi relegada para segundo plano, ou mesmo inexistente nos programas curriculares, no que concerne ao processo de aprendizagem do instrumento. Sempre foi tratada como algo associado à música não erudita, ou seja, de outros gêneros musicais, que muitas vezes não eram/são abordados no ensino artístico especializado da música, o que me levou a aprender e a desenvolver técnicas de improvisação pelo conhecimento empírico e por processos autodidatas.

A improvisação teve um enorme impacto na minha como músico e como pessoa, chegando a ser um aspeto crucial para obtenção e desenvolvimento de conhecimentos pianísticos. E tendo isso como foco, como futuro docente, acredito que poderá também ser importante na vida dos estudantes de piano.

A escolha deste tema é-me muito próximo o que me permitiu inseri-lo como ponto importante na minha vida como docente, levando-me a transformar questões de foro pessoal numa investigação sólida e credível. Desta forma, o trabalho aqui apresentado teve início numa série de questões.

O que significa improvisação?

O que liga a improvisação à arte musical?

Para que serve a improvisação musical?

Qual a importância da improvisação musical no desenvolvimento histórico do mundo erudito?

Qual a diferença entre improvisação e composição?

Que importância se dá à improvisação no ensino musical?

De que forma a improvisação relaciona-se com a educação musical?

Qual a relação da improvisação com o progresso técnico musical?

Qual a relação da improvisação com o processo criativo?

Para dar resposta às questões que levanto, dividi este documento em duas partes: componente teórica, na qual desenvolverei e explorarei a improvisação pela revisão bibliográfica histórica e científica, em campos como a performance e a aprendizagem e ensino, e componente prática, onde terei espaço para apresentar os processos e estratégias pedagógico-didáticas inseridos aquando da minha Prática de Ensino Supervisionada.

A Parte I deste trabalho incide na revisão de literatura de referência sobre improvisação, a sua definição e os diferentes conceitos a ela inerentes, seguindo uma

exposição sobre histórica sobre a evolução dos seus diferentes conceitos. Segue-se um levantamento de aspetos importantes como a produção técnica, a diferença entre improvisação e composição e os níveis de improvisação que muitos compositores e músicos nos apresentam, nos dias de hoje.

A Parte II incidirá em apresentar o processo de investigação posto em ação no ano letivo 2021-2022, no Centro Cultural de Amarante [CCA], inserido no programa de Prática de Ensino Supervisionada [PES] desenvolvida para a formação inicial de professores nos cursos pós-Bolonha, que “acredita no/a professo/a-investigador/a- um/a professor/a consciente da necessidade de promover a melhoria contínua da sua *praxis* e a qualidade do processo de ensino-aprendizagem” (Tracana & Lamas, 2011, p.160).

A metodologia escolhida para esta investigação foi a Metodologia mista, realizando-se inicialmente uma investigação teórica, seguindo a execução de atividades práticas, culminado no relacionar das duas. Como técnicas de recolha de dados foram elaborados inquéritos aos alunos, os quais deram resposta no início do ano letivo, e também implementados exercícios evolutivos centrados na improvisação. No final da Parte II, serão apresentados os resultados da componente prática da investigação, explicando todos os passos da aplicabilidade dos exercícios práticos e os resultados obtidos aquando da leção da disciplina de piano no decorrer do ano letivo, culminando com considerações finais da PES.

Numa última parte, serão apresentadas as conclusões do trabalho num todo, cruzando os dados recolhidos aquando da revisão de literatura, comparando-os com os resultados obtidos na PES, tentando dar resposta às questões iniciais colocadas.

## Parte I: Revisão de Literatura

---



## 1. Improvisação: definição e organização

A Improvisação é a forma mais antiga da música; provavelmente a primeira expressão musical da humanidade pois dificilmente poderia ter sido outra (Bailey, 1993).

Por mais fácil que pareça, o conceito de improvisação, até mesmo de improvisação musical, torna-se bastante difícil de definir, tendo em conta a variabilidade do conceito.

Pretende-se então estabelecer um conceito teórico de base para o presente estudo. Considera-se necessário, com base na literatura existente sobre a matéria, encontrar possíveis definições para improvisação musical.

### 1.1. Conceito de improvisação

A palavra improvisação advém do latim *improvisus* que se refere a algo não previsto, não visualizado, não programado, “algo que não tenha sido visto com antecedência” (Alterhaug, 2004, pág.98)

A improvisação é uma atividade que abrange todas as culturas, histórias e épocas do ser humano. Quando, por exemplo, cozinha-se, constantemente improvisa-se no intuito de conseguir algo que nunca se provou, conseguir fazer algo que é novo para todos. Na verdade, quando se desempenham ações não programadas, improvisa-se: mentir, desenvolver um discurso com alguém ou até mesmo conduzir um carro novo.

Podem-se então afirmar e concordar que “A improvisação é uma forma de Invenção que representa o homem, as suas virtudes e as suas limitações, num jogo de transcendência vulgarmente chamado de liberdade” (Aguiar, 2012, pág.320). De facto, a improvisação representa liberdade, criatividade, manipulação livre de conceitos ou preconceitos. É tudo aquilo que será mais necessário para a descoberta.

Na música o processo é exatamente o mesmo. Na ânsia de descobrir novas harmonias, novos estilos musicais, novas progressões harmónicas, o músico improvisa até conseguir o desejo almejado. Nachmanovitch refere que:

O uso da improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano

A improvisação é a forma mais antiga e mais difundida de fazer música. Todos os seres humanos improvisam. Todos nós temos dezenas de conversas por dia - não escrevemos o que vamos dizer antes de o dizer, mas somos capazes de forma coerente ter trocas de informação, sentimentos e imaginação. Para as pessoas que são capazes de se expressar através de um instrumento musical, a improvisação pode ser tanto a maneira mais fácil como a mais profunda para se comunicar. Lemos sobre as fantásticas improvisações de Bach, Beethoven ou Chopin, que escreveu como a única forma de guardar e comunicar o seu trabalho. (Nachmanovitch, 1990)

O dicionário Oxford de Música, revisto em 2013, define a improvisação musical como “[u]ma execução de acordo com a fantasia do momento, ou seja, sem uma partitura escrita ou impressa, e sem a intervenção da memória.” (Nettl B. , 2013x)

Ao longo da pesquisa efetuada, depara-se com o aparecimento de várias definições e perspectivas sobre este conceito, que se procuram clarificar e sistematizar, por forma a simplificar o processo de compreensão dos aspetos envolvidos no mesmo.

De acordo com a visão de Christopher (Azzara, 2002, p. 172), professor inovador pedagógico, a improvisação implica a capacidade de criar música, espontaneamente, em função de parâmetros musicais específicos.

Com praticamente a mesma definição se verifica a definição deste termo defendida por Gordon, segundo o qual a improvisação resulta do uso espontâneo de padrões tonais e rítmicos com algumas restrições.” (Gordon, 2000, p. 478)

Para Alcantara (2011, p. 245), “improvisation means different things in different contexts. Entire musical languages are based primarily or wholly on improvisation.” Este autor estabelece, ainda, um paralelo entre o discurso falado e a improvisação- “to talk is to improvise” (*idem*), afirmando que a mesma se afirma como um estilo de vida.

Na perspetiva de Jaques-Dalcroze, “improvisation is the study of direct relations between cerebral commands and muscular interpretations in order to express one's own musical feelings (...) Performance is propelled by developing the students' powers of sensation, imagination, and memory.” (Abramson, 1980, p. 64, in Sloboda, 1987, p. 13)

Improvisar é uma atividade de grande complexidade, como confirma Nettl (2001): “Em muitas das culturas musicais do mundo, a habilidade de improvisar é altamente valorizada. Em sociedades como as do Próximo Oriente e Médio Oriente e as do norte da Índia, as partes improvisadas de uma performance detêm o maior prestígio.” (Nettl, 2001, p.11)

## 1.2. Improvisação, os primeiros passos

Desde cedo, a curiosidade pela descoberta de novas ideias musicais representa a maior motivação para uma criança começar a improvisar. A improvisação, bastante complexa na mente dos mais novos, não representa uma dificuldade tão acentuada como aquela que se pensa. Para começar uma aventura de improvisos (improvisos básicos) apenas será necessário conhecer e reconhecer as escalas básicas (maiores, menores, blues e pentatônica) e saber identificar ou decidir a tonalidade. Recomenda-se o uso de tonalidades com poucos acidentes musicais (de preferência começar com a escala de dó maior ou lá menor) para não criar confusão e, conseqüentemente, a desmotivação. Porém, na prática, não basta apenas saber, perceber, perceber e executar as escalas. É necessário alternar as diferentes notas. Parece bastante lógico e aceitável da mente de um aluno, mas não o é. Um aluno de música iniciante pode aprender a escala maior e perceber onde aplicá-la, mas se ele não articular e alternar algumas notas apenas resultará de uma escala tocada ascendente e descendente. A verdadeira beleza e essência da improvisação encontra-se na junção de diversos fatores: domínio das escalas, alternância e imprevisibilidade das notas da escala, criação de um motivo e, por fim, enquadramento temático.

A improvisação musical está intimamente ligada aos seguintes conceitos: criatividade, espontaneidade, criação musical, criação composicional e expressão musical.

Conforme este raciocínio, a palavra iminente remete-nos à criação, logo à criatividade e à arte de criar. (Fonterrada, 2008), defende que as atividades de criação musical devem ser direcionadas para situações em que os alunos possam exercitar a resolução de questões musicais improvisando. Para o autor, os princípios dos métodos ativos em educação musical estão assentes em três diferentes momentos: tocar, ouvir e criar.

Embora a preocupação com o criar não seja nova, o ensino de música ainda se baseia grandemente em procedimentos técnico/musicais e, em geral, não enfatiza as possibilidades abertas pela vertente surgida em meados do século XX, que se alinha às tendências composicionais do período e incentiva a prática criativa e a capacidade de organização de materiais pelos próprios alunos (Fonterrada, 2008, p.178-200).

Associado ao tema de investigação o princípio "criar" demonstra que na aprendizagem musical apenas executam-se peças já escritas. Remete para a ideia que é necessário criar ideias através da improvisação, para que o compromisso educacional musical seja completo (além de ouvir). As atividades de criação musical devem ser abordadas desde o primeiro dia de aula, (Swanwick, 2006, p.49), criando situações em que os alunos são confrontados, não só na condição de explorar e redesenhar a sua criatividade, como também desenvolver a necessidade de improvisar para a resolução de algum tema ou motivo musical.

Recomenda-se o uso da improvisação, apoiado em autores como Swanwick (2006) e (Gainza, 1983), como um valor adicional e essencial não só à música, como à vida do aluno, pois possibilita que o mesmo exercite a resolução de problemas e a flexibilidade diante de situações inesperadas, auxiliando-a posteriormente no desenvolvimento do raciocínio e da sociabilidade.

### 1.3. Improvisação idiomática e não idiomática

No século XX apareceram novas correntes musicais que foram enraizadas através de duas correntes históricas inteiramente ligadas no que diz respeito à improvisação. A música idiomática e a não idiomática (Bailey, 1993):

Eu tenho usado os termos 'idiomático' e 'não-idiomático' para descrever as duas formas de improvisação. A improvisação idiomática, a forma mais usada, é principalmente concentrada na expressão através de um idioma – tal como o jazz, flamenco ou o barroco – e tira a sua identidade e motivação através desse idioma... Improvisadores idiomáticos usam o nome de um idioma para descreverem o que estão a tocar. Eles 'tocam flamenco' ou 'tocam jazz'; alguns referem que o que eles estão a fazer é apenas 'tocar'. Há uma relutância perceptível em usar a palavra e alguns improvisadores expressam-se pela sua antipatia. Eu acho que é devido à ampla aceitação da conotação que implicam que a improvisação é algo sem a preparação e a consideração... (Bailey, 1993, pp. 11-12)

Para Bailey (1993), o jazz foi a vertente musical mais importante para o renascimento da prática da improvisação no séc. XX. Definiram-se, então, novos conceitos para o improviso, em que, a partir da estrutura harmónica de uma melodia se improvisava. Devido a uma enorme divulgação mundial, o jazz veio também influenciar: a música tradicional, a música que ouvimos atualmente na rádio, nas plataformas musicais, e principalmente nos concertos ao vivo em que a improvisação está sempre presente em qualquer tipo ou género musical, estimulando e cativando o ouvinte. O improviso adaptou-se e integrou-se assim a vários estilos musicais locais obtendo claramente uma grande variedade melódica, harmónica e rítmica. Atualmente o jazz, sendo este um género musical proveniente dos Estados Unidos, já se envolveu na cultura e na comunidade portuguesa também.

Segundo Alonso (2008), compositora, saxofonista e percussionista espanhola, o que diferencia a improvisação livre da improvisação idiomática é a ausência de uma linguagem musical de referência. Neste caso, o músico improvisador toca sem procurar qualquer tipo de estruturas pré-estabelecidas ou conhecidas. Por outras palavras, a improvisação idiomática é aquela que se encerra dentro de um determinado estilo ou linguagem musical, com as suas características próprias, já a improvisação livre é aquela que propõe uma ação musical experimental, que visa uma superação dos idiomas.

Ainda, segundo a opinião de Alonso, é através da improvisação livre que se estabelece uma maior interação entre os músicos, uma vez que esta exige da parte dos intervenientes uma escuta atenta do material sonoro e a construção de uma estrutura sonora partindo desse material (Alonso, 2008).

[Da] experiência da improvisação como vivência de um pequeno mundo alternativo, um mundo solidário, respeitoso e não hierárquico, falam muitos improvisadores. A improvisação, então, representaria a utopia de um mundo mais justo. Se os improvisadores podem criá-lo, porque não o restante da sociedade? (Alonso, 2008, p. 74)

Através da definição e organização da improvisação se percebe a globalidade que esta palavra pode atingir. Em todos os momentos musicais ou extramusicais o ser humano é posto à prova e adapta-se. A improvisação corre no sangue de todos os seres vivos, advindo a adaptação. Como Alonso refere, da improvisação surge um mundo utópico que pode ser criado e explorado por todos, isto é, um mundo onde todos podem improvisar e ter consciência de tal.



## 2. Contextualização histórica da improvisação

Como já foi referido, a improvisação surge da necessidade da criação e composição. Podemos então afirmar que muitos compositores improvisavam com o objetivo da mais desejada obra. L. V. Beethoven, compositor do período clássico clássica, que escreveu a seguinte nota no seu rascunho do (Bodmer, 2010): “Apenas se improvisa quando não se presta atenção absoluta do que se está a tocar, para que soe melhor e mais verdadeiro improvisar abertamente, de forma não restrita, tocar o que vier à mente”.

### 2.1. O uso da improvisação do séc. XVI ao séc. XXI

No período barroco, uma época onde o virtuosismo se tornou uma característica muito importante e almejada, a improvisação também se tornou uma habilidade essencial para o reconhecimento dos músicos da época, especialmente aqueles que realizavam acompanhamentos.

No barroco desenvolviam-se temas a partir de um baixo cifrado, e o ato de improvisar manifestava-se conscientemente, propositadamente e de uma forma natural. Neste sentido, com um sistema de notação consolidado por Bach, “a partitura era utilizada no momento da criação e não no momento da descoberta.” (Nesrala, 2018)

Há diversas formas e géneros que nasceram no período barroco através da improvisação (sendo esta a sua principal característica), como por exemplo a toccata, o prelúdio e a fantasia. Para Beyer (*cit.* Schick, 2012, p.32), “Prelúdio é uma pequena obra musical na qual o organista ao órgão ou outros instrumentistas nos seus respetivos instrumentos improvisam com o intuito de introduzir a tonalidade de uma obra subsequente”.

Atualmente, existe uma notação muito idêntica ao baixo contínuo, em que a melodia e as cifras estão escritas por cima da pauta e que indicam qual a harmonia a ser tocada.

Já no período clássico, as cadências dos concertos para instrumentos foram escritas com o propósito de constituírem uma oportunidade para o músico instrumentista mostrar a sua criatividade, na construção da sua performance de uma determinada obra musical. (Lima, 2009, p. 29).

Ainda no período clássico, surge um estilo musical composto essencialmente por piano e voz, o lied. O lied foi criado nos serões das cortes, onde o pianista sentava-se no

piano a improvisar, acompanhado pela cantora que criaria uma melodia vocal, à qual o pianista completava com uma sequência estruturada ou não de acordes.

Collins (*cit. por* Shih, 2012, p. 18) considera que “Muitos compositores, incluindo Bach, Haendel, Mozart e Beethoven, eram grandes improvisadores” que compunham as peças improvisando sobre harmonias próprias e até sobre melodias já utilizadas noutras composições. A improvisação ficava então mais reservada para o exercício criativo dos compositores, ou para as cadências dos concertos para instrumentos, em que o músico tinha liberdade para criar a sua cadência, procurando evidenciar as suas capacidades técnicas e virtuosismo.

No Romantismo, destacam-se, na área pianística, Chopin e Liszt. A improvisação teve um papel fulcral na vida dos dois pianistas. Na verdade, a complexidade das suas obras era tão exacerbada que, durante os recitais, alguns erros poderiam resultar de forma perfeita e ainda melhor do que estava originalmente escrito na partitura, levando, posteriormente, a efetuarem alterações mesmo depois de terem enviado o manuscrito final ao editor. (Cunha, 2011, p. 31)

Ainda no período Romântico, o género *Inromptu* (género utilizado por Chopin) em uma raiz conceptual bastante próxima da fantasia. É uma forma livre composta com carácter improvisatório que teve como instrumento de eleição o Piano. (Cunha, 2011).

A partir do século XX, entre os variados compositores, destaca-se Bela Bartok, sendo o principal responsável pelo aumento de interesse na música popular húngara, em conjunto com Zoltán Kodály. As “Oito improvisações sobre canções populares húngaras para piano” (1920) marcam um ponto importante na sua carreira como compositor, onde deixa de harmonizar melodias tratando-as como material musical mais maleável. Bartok começa a manipular as melodias, transformando-as e ajustando-as ao seu vocabulário emancipado sem nunca perder de vista o seu espírito original.

Também a partir do séc. XX e o primeiro modernismo os compositores desenvolveram estilos musicais que potenciavam a improvisação e ambicionavam a liberdade criativa dos músicos. Aguiar (2012), investigou a fundo toda esta questão da improvisação no modernismo, chegando mesmo a declarar que “A improvisação tem um papel central no desenvolvimento deste novo mundo musical”. (pág. 88)

O próprio autor refere a criação de diferentes situações improvisatórias musicais: a indeterminação, o aleatório, o *Happening*, o Risco e o jogo.

A indeterminação surge no séc. XX tendo como figura mais dominante, o compositor John Cage. Cage afirma que a indeterminação se define como, “an experimental action is

one the outcome of which is not foreseen” (Cage, 1969, p. 39), quer dizer que uma ação experimental é aquela que resulta do que não está previsto”. John Cage redigia uma série de normas, contextos e palavras que deviam de ser respeitadas durante a execução da obra, tudo isto sem notas ou pausas na partitura. Todo esse trabalho era destinado ao intérprete que tinha a liberdade e o prazer de poder improvisar, seguindo todas as normas estabelecidas pelo compositor. Desta forma, o resultado sonoro é imprevisível e tem como principais protagonistas, o compositor e o intérprete.

A situação improvisada que tem como nome o aleatório foi estilo cultivado nomeadamente por John Cage e também Stockhausen, representando um tipo de improvisação diferente das outras. O estilo aleatório defende a criação de pequenas linhas melódico-rítmicas em diferentes secções e lugares de uma página, podendo o intérprete saltar de secção em secção, não tendo uma sequência lógica durante a execução de uma obra. A improvisação é feita, não em notas e rítmicos, mas na transição das diferentes secções.

O *happening* foi inicialmente cultivado pelas artes cénicas e visuais e relaciona-se com o público direta ou indiretamente. Quantas vezes se assistem grupos musicais a interagirem com o público, fazendo-os cantar ou mesmo bater palmas, criando linguagens contrapontísticas entre si. A maior parte destes músicos têm essa ideia na hora, onde é necessária a improvisação para a realização deste estilo musical.

O risco representa o estilo improvisado mais completo e abrangente a todos os estilos musicais. É um estilo relacionado “com a atração do ser humano pelo risco” (Aguiar, 2012, p. 92) ou seja, na experimentação de novas ideias ou frases musicais que não se sabe o caminho que elas darão. Trata-se de um movimento estilístico em que o objetivo é simplesmente tocar e arriscar e só tem o devido efeito se o intérprete sair da sua zona de conforto e ir à descoberta de novas situações. Às vezes este risco dá frutos, cria ideias e novas formas musicais que nunca foram pensadas. Um bom exemplo disso, é a enorme quantidade de mecanismos automáticos musicais que se desenvolve ao longo dos anos e da experiência de um músico, devido ao risco utilizado na improvisação. Todo esse risco é recompensado com a obtenção de novas progressões e ideias musicais. O pianista Oscar Petersson, citado por Stainton (2012), defende precisamente este tipo de improvisação e ideal improvisatório, ao afirmar que “when I make a mistake, it just changes the direction of whatever I’m playing at the time. I just change with it, and a lot of times I’ll find something far more interesting.” (Stainton, 2012)

Em suma, percorridos os anos da história e diferentes períodos da música erudita denota-se a importância que a improvisação teve o percurso criativo de alguns compositores no seu desenvolvimento musical e compositivo.

## 2.2. A Improvisação Experimental nos dias de hoje

Embora seja possível traçar as origens da improvisação experimental, através dos grupos americanos e europeus, bem como sua propagação no mundo no início dos anos 60 e começo dos 70, a amplitude crescente do movimento, por volta dos anos 80, resultou num cruzamento de estilos provocando uma abertura musical que passou a incluir músicos do pop, do free jazz, do new wave e muitos outros gêneros.

O grupo de improvisação Musica Elettronica Viva teve um importante papel na ponte entre músicos clássicos e do Jazz como Cecil Taylor, Wadada Leo Smith, Don Cherry, Muhal Richard Abrams e o grupo Art Ensemble of Chicago. (Dessen, 2003, p. 59)

O festival Company, organizado por Derek Bailey, em 1976, foi um dos primeiros festivais de improvisação. Os festivais dedicados exclusivamente para a improvisação experimental tornaram-se mais comuns a partir dos anos 2000. Na América realizam-se festivais como o International Society for Improvised Music<sup>16</sup> que realiza eventos anualmente desde 2006 e o No Idea Festival<sup>17</sup>, em Austin. Na Europa, a Alemanha, além de ser um dos principais núcleos de improvisação, é um dos poucos países que incorporaram essa prática dentro das universidades.<sup>18</sup> Outro festival que tem se tornado referência nesse campo é o dOek<sup>19</sup>, que ocorre anualmente em Amsterdão.

Muito dos primeiros participantes do movimento da improvisação experimental escreveram sobre as suas experiências; um exemplo disso foi o, já citado, periódico Source: Music of the Avant-Garde, ativo de 1967 a 1973. O periódico online, de acesso gratuito, Critical Studies in Improvisation<sup>20</sup>, fundado em 2004, aborda assuntos relacionados a diversas disciplinas – arte, dança, música, teatro – incluindo a aplicação improvisação em contextos políticos e sociológicos.

## 2.3. Improvisação vs. Composição

Historicamente, sabe-se que a improvisação não é uma atividade circunscrita a períodos mais recentes da História da Música, nomeadamente na Música Contemporânea, mas, é possível perceber a sua presença em todos os períodos da história da Música Ocidental. Bailey (1992) afirma, que a improvisação é uma atividade que se define por ser

transcultural e pouco aprofundada ou compreendida. “Improvisation enjoys the curious distinction of being the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood” (Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 1992, pág. 9)

A improvisação só pode ser desenvolvida durante a sua prática, na performance, em comparação a outros processos musicais, em que os mesmos são desenvolvidos através da assimilação do conteúdo e, posteriormente maturados pelo músico. Para Doerffer (1969), “a arte da composição, por exemplo, contém muitos elementos: entre eles, o planejamento, a organização geral do trabalho e a sua orquestração” (p. 236).

A composição é uma criação individual em tempo diferido (valoriza a premeditação e a intencionalidade) e a improvisação é, em geral, criação individual ou coletiva em tempo real (valoriza a prática, o jogo e a experimentação).

No processo de compor o objetivo é a criação de obras em que o compositor deseja ter o máximo de controle sobre o processo e o resultado sonoro, por sua vez, na improvisação, o objetivo é inaugurar processos interativos e coletivos de criação, experimentação e descoberta, não havendo uma preocupação em controlar ou fixar os resultados sonoros.

Ao longo desta pesquisa teórica e bibliográfica conclui-se que, apesar das grandes diferenças estipuladas entre os dois termos, a improvisação aparecerá sem composição, nunca o contrário. A improvisação antecede a composição, pois é através da tentativa/ erro (improvisação) que o compositor começa a criar processos e ideias harmônicas que levam à criação de uma composição.



### 3. Improvisação musical no ensino

Na busca de um mundo utópico, Alonso (2008), onde a improvisação é o centro crucial na vida de um músico, é necessário enquadrá-lo num sistema educacional. Torna-se assim necessário perceber que ferramentas a improvisação pode dar a um aluno.

#### 3.1. Improvisação, uma ferramenta pedagógica

Na Psicologia da Música, inúmeros autores contribuíram para o desenvolvimento da pedagogia musical: David Heargraves (2017) mapeou o desenvolvimento musical em inúmeras fases; John Sloboda (1986) examinou o processo mental envolvido em atividades musicais tais como a audição, a composição e performance, contribuindo assim para o desenvolvimento do estudo da cognição musical; Jerome Bruner (1960) elaborou Teoria do Desenvolvimento Musical em Espiral, mais tarde aplicado no contexto educativo musical por Swanwick (1986).

John Kratus (1995), pedagogo musical, desenvolveu um modelo sequencial para a aprendizagem da improvisação. Este modelo contempla sete estádios de desenvolvimento progressivos, que são diretamente proporcionais ao desenvolvimento musical geral do aluno. Kratus (1995) refere que um aluno que se encontra no primeiro estádio de desenvolvimento, se encontra numa fase de “exploração”, em que ainda não consegue prever os sons que resultam de uma determinada ação. Por outro lado, um aluno que esteja num estádio mais avançado, poderá prever os resultados das suas ações e, logo, improvisar de forma mais fluente (Kratus, 1990, *cit. por* Azzara, 2002):

Nível 1	Exploração. Primeira etapa antes da improvisação, na qual o aluno procura explorar e diferenciar os diferentes timbres sonoros, sem que exista um contexto ou idioma associado (improvisação livre ou não idiomática).
Nível 2	Improvisação orientada. Nesta fase, os alunos começam a associar os movimentos motores a sons resultantes desses movimentos. um sinal para que o professor se aperceba que o aluno atingiu este nível e formações de padrões rítmicos e melódicos do aluno.
Nível 3	Improvisação orientada para um produto final. Nesta fase há uma consciencialização do aluno para elementos que constituem a estrutura musical. O professor observa um ritmo regular, uma tonalidade constante e a construção de frases musicais.
Nível 4	Improvisação com fluidez de discurso. O aluno presta atenção ao som produzido. neste nível as improvisações e tonalidades são totalmente corretas, mas carecem de expressividade e de emoção.
Nível 5	Improvisação estruturada. o aluno consegue aplicar um leque de variadas estratégias para dar um sentido formal à improvisação. são observadas técnicas de desenvolvimento de ideias, exploração de tensão musical e criação de clímax musicais
Nível 6	Improvisação estilística (improvisação idiomática). O aluno domina já um ou mais estilos musicais. Isto envolve um conhecimento detalhado de certos estilos musicais, e a capacidade de usar os conhecimentos musicais de forma fluente. Representa também o nível máximo de alguns músicos profissionais
Nível 7	Improvisação pessoal. Este nível não é atingido pela maioria dos músicos ocasionalmente um estilo musical é desenvolvido a um extremo em que se deixa de ser reconhecido como esse estilo musical. Daqui imerge um novo estilo com regras e convenções muito pessoais.

A tabela representa a evolução e as diversas etapas que o aluno passará até almejar um patamar. Espera-se que os alunos progridam entre estes estádios gradualmente, avançando quando as características de cada um estejam assimiladas no discurso musical. Ao mesmo tempo, o professor, ao trabalhar a improvisação deve estar ciente de cada um destes estádios para que os guie os alunos e oriente as tarefas de forma que os alunos os atrevessem gradualmente.

### 3.2. A importância da improvisação na aprendizagem musical de Violeta Gainza

Segundo Violeta Gainza (1983), a improvisação é uma forma de jogo-atividade-exercício que permite a consciência, sensibilidade e interiorização de elementos musicais para a posterior expressão. Aprende-se, pois, a improvisar, improvisando, já que a improvisação é um processo construtivo e lento. Este “jogo da improvisação” pode ser compreendido através de três aspetos:

- Objetivos da improvisação (para que se joga);
- Estímulos ou Materiais para a improvisação (com o que se joga);
- Técnicas de improvisação (como se joga).

A improvisação pode ser livre ou dirigida e trabalha com distintos graus de intenção ou de consciência. O resultado pode, por isso, nem sempre ser coerentemente estruturado, porém, estará sempre presente um ato expressivo de comunicação, utilizando dois sentidos de aprendizagem ao mesmo tempo – razão e intuição. Gainza faz uma comparação entre a educação musical e a educação noutras áreas:

Não posso conceber uma educação musical e muito menos uma iniciação musical sem livre expressão. Por que haveria de ser a música diferente das outras artes, das outras linguagens? Não é fato que uma criança aprende a falar para poder expressar-se e pedir o que deseja, aprende a caminhar para mover-se à vontade pelo espaço e usa os lápis de cor para se entreter desenhando, rabiscando, inventando formas? (Gainza, 1983, pág.15)

O jogo da improvisação permite ao aluno projetar e absorver ideias e elementos musicais que se transformam e amadurecem. Os seus objetivos gerais são promover a concentração e dedicação do aluno ao atuar, manipular, criar e recriar com os sons e incorporar sensações, experiências, conhecimentos, técnica, criatividade e sensibilidade.

É, pois, no exercício da improvisação que o aluno constrói as suas ideias musicais, sem compromissos ou prévias exigências, expressando-se sem a preocupação de errar, deixando fluir a sua imaginação e espontaneidade. Trata-se de uma experiência rica, na qual, além de apreender e internalizar conceitos musicais exercita o contato inter-humano, tornando-se mais sensível.

Fazer música, viver a música, compreendê-la através da prática do teclado (...). Ensinamos a criança a reconhecer e manipular as estruturas básicas- rítmicas, melódicas, harmónicas, formais, estilísticas- da música que escuta mais frequentemente no meio em que vive, estimulando-a, ao mesmo tempo, desde o começo, a explorar o teclado e descobrir por si mesmo novos orçamentos e estruturas. (Gainza, 1983, p.3)

Gainza apresenta-nos um método de aprendizagem baseada na improvisação e sensações. O aluno deverá ter uma experiência sensorial através do instrumento, experimentando, criando apatia, criando laços com a música. Só através destes jogos de carácter improvisatório o aluno será capaz de responder às capacidades musicais.

### *3.2.2. A improvisação e os seus níveis de aceitação no ensino da música*

Atualmente pode-se observar que, no universo musical erudito, a improvisação ainda é um procedimento performático bastante duvidoso, tendo em conta a larga tradição escrita difundida na produção musical histórica. Notamos que os professores de instrumento e/ou canto e os intérpretes de música erudita têm se manifestado reticentes à utilização da improvisação ou em contexto performativo. Há uma grande incerteza acerca da qualidade dos músicos improvisadores. Acredita-se que os músicos utilizam da improvisação porque não sabem ler partituras, ou que são músicos indisciplinados esporadicamente, alteram repertório escrito que não permite qualquer tipo de alteração interpretativa e executiva. Também, presencia-se uma constante inabilidade por parte dos professores de performance para lidar com o ensino da improvisação, uma vez que eles trazem à tona, atividades criativas que não podem ser controladas:

O uso da improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano

Apesar da criatividade ser algo valorizado pela sociedade, o indivíduo criativo não é bem aceite, nem tão pouco estimulado no nosso meio. Isso porque apresenta traços de personalidade e características que são incompatíveis com aquelas enfatizadas pelos agentes socializadores, pais e professores. Haja vista a curiosidade da criança, que tende a ser bloqueada, tanto no lar como na escola. Este traço, que é uma característica observada não apenas na espécie humana, mas também entre outros mamíferos e aves. (Alencar, 1986, pág. 62)

Na investigação levada a cabo por Aguiar “Forma e Memória na Improvisação”, (2012) o autor aborda problemas da improvisação na música contemporânea, entre os quais a ausência desta prática no ensino em Portugal.

Nas quatro entrevistas apresentadas nesta dissertação efetuadas a personalidades do nosso panorama musical atual, podemos observar um denominador comum: é na educação e nas escolas de música que reside o problema e os obstáculos da prática da improvisação. Acreditamos que o contacto precoce com a improvisação ativará a experiência estética dos jovens e desmistificará o processo de invenção, desafiando a génese criativa desde os primeiros passos da formação musical.” (Aguiar, 2012, p. 341)

O desconforto, a reticência e a falta de informação sobre o tema, torna a improvisação uma área teoricamente interessante, mas que na prática, não se revela enriquecedora.

## 4. Progresso técnico

Estabelecida uma contextualização histórica da improvisação, o passo seguinte será relacionar a improvisação com um dos parâmetros mais importantes da aprendizagem de um aluno, a técnica e o seu progresso. De que forma poderá a improvisação contribuir para desenvolvimento técnico torna-se a questão central deste ponto.

### 4.1. Progresso técnico, definição

O progresso técnico representa todos os aspetos físicos e mentais, não inaptos, nos pianistas e músicos em geral. A expressão “ninguém nasce ensinado” encaixa que nem uma luva nesta descrição. Todos os alunos sentem e reconhecem que existe progresso, mas nem todos o conseguem elevar a um patamar de excelência musical.

### 4.2. Evolução técnica no piano

A técnica pianística tem sido o foco de estudo de numerosos pedagogos e pianistas em geral. Sabe-se que o progresso técnico é um trabalho lento e difícil de desenvolver que requer anos e muitos detalhes para esmiuçar.

Inicialmente, é essencial que o aluno tenha, desde o início, uma boa postura e boa posição de dedos e a respetiva mão, até porque, se estes parâmetros não forem ensinados e corrigidos de raiz, mais tarde serão ainda mais difíceis ou impossíveis de corrigir. Encontram-se ainda, um grande número de estudantes e profissionais que se queixam de dores ou incómodos ao executar certas passagens musicais consideradas tecnicamente difíceis.

É fundamental que o exista uma continuidade pedagógica na vida do aluno, ou seja, é essencial que o aluno tenha professores que acompanhem as diferentes fases do estudo musical: 5º-9º ano; 10º-12º. É essencial a permanência de um professor de um ano para o outro, pois o aluno cria simpatia, laços de amizade, motivação e objetivos.

Atualmente, o caminho do jovem pianista, no conservatório em Portugal, deve passar por variados compositores, garantindo uma variedade musical e estilística, mas existem, sem dúvida, alguns compositores fundamentais, pelos quais o aluno deve obrigatoriamente passar, em detrimento de outros.

Melo (2021) defende que existem pilares para o desenvolvimento da técnica pianística que se centram na: Postura corporal, coordenação dos movimentos, função do braço, rotação do pulso, movimentos semicirculares inferiores e superiores, deslocamento lateral progressivo no teclado e agrupamentos de leitura e realização.

#### 4.3. A improvisação como meio de desenvolvimento técnico

Quanto melhor um aluno estiver preparado para identificar e expressar a sua personalidade e criatividade, maior será o respeito que ele poderá receber da arte da improvisação e do mundo da música erudita. Os efeitos positivos, de acordo com Graf (1997) são:

- O desenvolvimento de uma relação mais próxima com o instrumento (o que promove uma melhoria da técnica);
- A exploração das possibilidades técnico-performativas do instrumento; novas sonoridades, efeitos, gestos, contextos e linguagens.
- O uso de novas abordagens na maneira de traduzir ideias em ações musicais;
- Uma maior preparação para lidar com situações musicais desconhecidas e não previamente preparadas;
- Uma redução das inibições pessoais;
- A exploração de novas e próprias possibilidades criativas. (Graf, 1997, p. 37)

Graf (1997) apresenta exercícios de desenvolvimento da expressividade musical com aplicação da improvisação que poderão ser praticados com estudantes de qualquer nível. Alguns alunos poderão sentir-se desconfortáveis inicialmente, pois podem nunca ter experimentado a improvisação. Uma introdução, contextualização e apresentação feitas pelo professor poderão ser úteis. Algumas instruções podem passar por:

O uso da improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano

- Não limitar a execução a uma escala ou ritmo específico. Para este exercício não há quaisquer regras específicas;
  - Fomentar a expressão, as emoções traduzindo-as em música;
  - Criar uma melodia ou tocar apenas uma nota fazendo o necessário para alcançar o objetivo da expressão;
  - Exagerar, se desejar tocar algo mais rápido e marcado, ir para além das limitações de ordem emocional e pessoal;
  - Investigar novas paisagens sonoras e novas formas de criar música em tempo real.
- (Graf, 1997, p.37)

Descobre-se então que a desconstrução de certas passagens de uma obra ou até mesmo a execução de uma escala, são aliadas à improvisação. O aluno procura obter resultados, cujo objetivo não passa apenas por cimentar o material, mas também por relacioná-lo com outros exercícios, diversificando a sua qualidade sonora.



## 5. Processo Criativo

O processo criativo representa outro parâmetro essencial na vida de um músico. A criatividade representa toda a sensibilidade mental e sentimental da música e para desenvolvê-la é necessário compreendê-la. O objetivo será usar a improvisação como uma forma de apresentação, conhecimento e potenciamento da criatividade.

### 5.1. Criatividade musical, definição

Segundo Plácer, Beghetto e Dow, a criatividade traduz-se numa interação dinâmica entre habilidades, processo e contexto, que produz algo novo e útil dentro do contexto social. (Plucker, 2004, pp. 83-96)

A criatividade é vista com um papel importante na solução de problemas, por vezes superior ao da inteligência. As primeiras análises cognitivas da criatividade foram feitas por Helmholtz e Poincaré, nos finais do século XIX e princípios do século XX. Os autores consideraram que o pensamento criativo se produz numa série de etapas: preparação, incubação, iluminação e verificação. O aspeto mais destacado deste processo foi o recurso ao inconsciente, tanto na fase de incubação como na iluminação. Este modelo é muito aceite e utilizado nas análises atuais sobre os processos cognitivos implicados no pensamento criativo. (Dallas, 1926)

A partir do início da segunda metade do século XX, houve um crescente investimento na investigação dedicada à área da criatividade: em 1959, I. A. Taylor compilou mais de cem definições de criatividade no plano científico; nos anos 60, Repucci classificou a criatividade em seis grupos e propôs dezasseis definições para ela; Rhodes apresentou-a em quarenta definições; e, uns anos mais tarde, Welsch sugeriu vinte e dois significados para a explicar a criatividade.

Contudo, apesar das teorias gerais da criatividade serem muito diversificadas e multifacetadas, grande parte da pesquisa em criatividade musical, relevante para a improvisação, baseia-se nos quadros gerais criados por Guilford.

## 5.2. A improvisação como meio de desenvolvimento do processo criativo

Toda a criatividade é, até certo ponto, uma forma de improvisação e toda a improvisação é, até certo ponto, uma forma de criatividade. Contudo, uma diferença essencial entre criatividade e improvisação é que, enquanto o compositor cria uma composição com uma lógica interna própria, um músico de jazz improvisa blues baseado numa progressão estandardizada de padrões harmônicos. Gordon (2000, p. 373)

A improvisação experimental adquire um novo patamar, pois pode ser um processo que abrange não só uma única estética musical, mas sim qualquer estética musical possível – a improvisação torna-se assim uma ferramenta de amplitude criativa do músico. Como Bailey (1993) afirma, a improvisação não-idiomática pode ser vista como um processo criativo que existe sem a referência a um gênero específico. Contudo, a possibilidade de haver uma improvisação sem nenhuma influência de uma convenção musical é uma questão controversa, pois todas as experiências musicais vividas por um indivíduo que improvisa influencia sua produção musical.

## Parte II: Investigação ativa

---



## 6. Contextualização escolar

A PES decorreu no ano letivo 2021-2022 no Centro Cultural de Amarante Maria Amélia Laranjeira, com alunos da classe de piano.

O Centro Cultural de Amarante Maria Amélia Laranjeira [CCA] foi fundado a 3 de dezembro de 1981 por Maria Amélia Laranjeira. A criação deste projeto surge do gosto e interesse pessoal da fundadora pelas artes e pela promoção cultural. Durante vários anos exerceu o cargo de diretora da instituição dando vida e corpo a inúmeros projetos culturais e educacionais nas diversas áreas. Desde a sua fundação o Centro Cultural de Amarante pretendeu ser um elo entre os seus associados e população em geral, criando assim condições para a execução de programas e projetos que reafirmem os objetivos da sua fundação.

Atualmente apresenta-se como um espaço de referência no Ensino Artístico Especializado de Música e Dança. A inauguração das atuais instalações foi a 9 de agosto de 2008. Um novo e moderno equipamento escolar e cultural, que outrora foi a Antiga Cadeia Comarcã de Amarante, um edifício histórico dos finais dos anos quarenta, localizado na zona norte da cidade.

O Centro Cultural de Amarante define-se como um espaço escolar em coerência com a realidade sociológica em que se encontra inserido, mobilizando todos os intervenientes no processo educativo. O CCA proporciona aos alunos um ambiente formativo de identidades ao serviço da comunidade, assumindo-se com um projeto de ação própria em prol do desenvolvimento educacional em perfeita sintonia com os seus parceiros de ação, consagrando valores, princípios, metas e estratégias.

### 6.1. Condições físicas da classe de piano

O CCA dispõe de diversos espaços para a elaboração tanto de aulas como de concertos: Auditório, Café-concerto, Espaço de exposições, gabinetes, biblioteca, salas de aula, secretaria e receção. Atualmente a escola dispõe de 12 pianos (acústicos e digitais).

## 6.2. Ensino artístico especializado

O CCA divide-se entre a escola Profissional, o conservatório e os cursos livres.

A escola profissional corresponde aos alunos entre o 10 e o 12º ano. Dispõe dos cursos de música, de dança e, recentemente, de teatro.

O conservatório representa os alunos entre o 5º e o 9º ano em regime articulado ou supletivo. Dispõe dos cursos de música e dança.

Os cursos livres representam toda a massa discente (sem idade limite) que não integra o conservatório nem o ensino profissional.

## 6.3. Disciplina de piano

A disciplina de piano do estágio supervisionado dispunha de 4 alunos do ensino profissional de música, variante piano e ainda 2 alunos do regime articulado de música.

Caracteriza-se por um grupo de alunos já crescido e desenvolvido, mas pouco evoluído técnica e musicalmente já que alguns dos alunos do ensino profissional começaram a prática de piano no 10º ano. Os dois alunos mais novos (regime articulado), apesar da tenra idade, mostram uma capacidade musical enquadrada na média em geral.

## 6.4. Relatórios da prática de ensino supervisionada

Os relatórios da prática de ensino supervisionada foram estabelecidos através da elaboração de planos de aula e de registos de observação direta das aulas lecionadas, acompanhados de apontamentos técnicos essenciais à aprendizagem do aluno.

Todos os relatórios serão disponibilizados nos anexos alienados ao presente Relatório Final.

## 7. Investigação prática: Implementação do projeto

A minha investigação enquadrar-se-á numa investigação descritiva, ou seja, no registo e análise de características de um grupo de seis alunos de diferentes faixas etárias e anos letivos (13 aos 20 anos).

Neste projeto teórico-prático será utilizada uma metodologia mista: iniciando pela fundamentação teórica, seguindo para as atividades práticas na sala de aula, culminando na relação dos dois momentos. A metodologia mista revela-se não intervencionista e intervencionista de base qualitativa. A metodologia mista é utilizada em estudos que utilizam estratégias metodológicas mistas para, ou testar hipóteses de pesquisa, ou para responder às questões de investigação, podendo incorporar a metodologia intervencionista e a metodologia não intervencionista.

A metodologia não intervencionista incide na parte inicial desta investigação, onde se começa por analisar e especificar o problema a ser estudado, seguido de tópicos da investigação onde são especificadas as questões que serão pertinentes para a concretização deste projeto, bem como os objetivos gerais e específicos propostos. Esta, será uma fase exploratória, que visou a revisão da literatura e casos de estudo.

A revisão da literatura permite estabelecer relações entre os vários assuntos e autores especializados nos mesmos, através das suas fases: recolha, seleção, análise e avaliação. Pode-se considerar esta fase como uma fase teórica e investigativa, e é através da mesma que nos é permitido realizar e compreender o estado da arte.

De seguida procedeu-se à aplicabilidade da investigação ativa, que resulta da elaboração e realização dos inquéritos e exercícios práticos com os alunos. Na investigação ativa usar-se-á a metodologia intervencionista. “A explicitação dos princípios das pesquisas intituladas intervencionistas sedimenta-se na intenção de valorizar a produção de conhecimento que favoreça o surgimento de novos atores no processo de pesquisa e que, por sua vez, sejam, corresponsáveis na condução e na construção do conhecimento coletivo.” (Cassandre, 2013) A metodologia intervencionista consiste na elaboração de questionários e observação direta de exercícios musicais aos alunos para perceber o impacto da improvisação na vida musical dos mesmos. Segundo Máximo-Esteves (2008, p. 91) a observação é uma técnica de recolha de dados particularmente útil e fidedigna, na medida em que a informação obtida não se encontra condicionada pelas opiniões e pontos de vista dos sujeitos, como acontece nas entrevistas ou questionários.”

Todo este processo estará intrinsecamente ligado à fundamentação teórica.

Posteriormente, entramos na fase avaliativa, também correspondente à metodologia intervencionista. Os resultados obtidos que permitem sintetizar, analisar e avaliar as lacunas e as oportunidades do projeto, de modo a gerir as respostas e a verdadeira conclusão.

Tendo em conta os resultados dos projetos desenvolvidos, é necessário proceder à sua avaliação, que poderá ser interna ou externa. Visto que este projeto será desenvolvido a partir de estágio, a avaliação interna corresponde à avaliação dada pelo supervisor de estágio e possivelmente da equipa com que trabalhamos, já a avaliação externa é representada pelo feedback dos alunos e intervenientes de diferentes faixas etárias, que terão uma visão exterior do trabalho que foi realizado, e este poderá ser também avaliado por eles e a sua opinião terá bastante importância.

Ainda dentro desta mesma fase, uma vez validada ou não a resposta à hipótese, procederemos para as conclusões finais, nas quais serão analisados os resultados obtidos e consequentemente apontadas as inúmeras respostas já aqui orientadas. Para concluir, será demonstrado qual foi o contributo pessoal com esta investigação, bem como serão efetuadas recomendações para possíveis interessados que queiram dar continuidade ao trabalho desenvolvido.

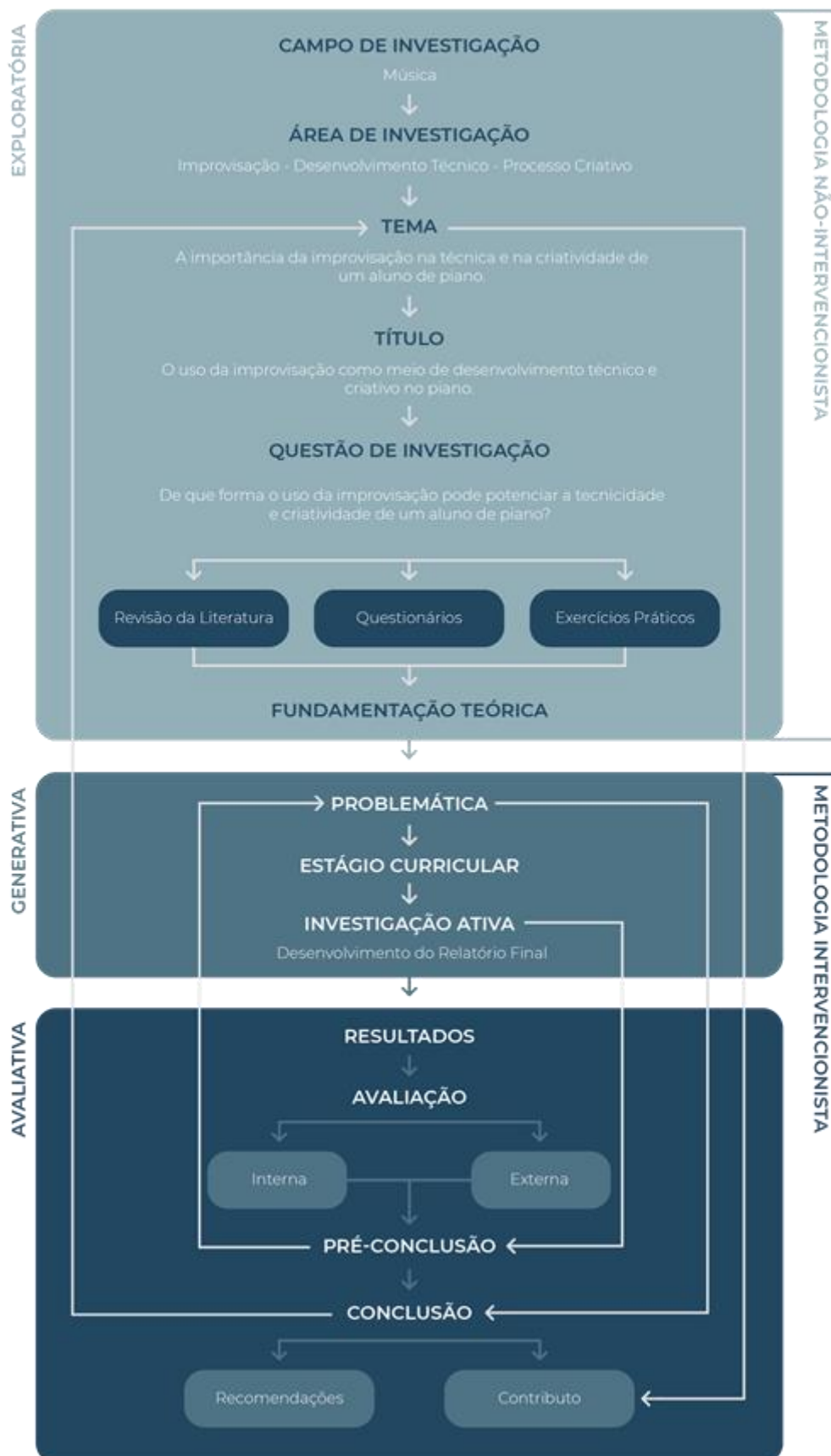


Figura 1- Organização da PES

## 7.1. Descrição das aulas

As aulas do curso profissional ocorreram semanalmente num bloco de 90 minutos cada uma. As aulas do regime articulado ocorreram também semanalmente num bloco de 45 minutos cada.

As aulas tinham um caráter clássico onde o aluno e o professor estão sentados ao piano. Posteriormente o aluno apresenta os resultados do estudo semanal, sendo, posteriormente, avaliado e recomendado pelo professor.

Todo o trabalho de investigação-ação, inclusive as atividades práticas, realizou-se no mês de abril.

### 7.1.1. Descrição dos alunos Tabela

Aluno	Ano	Regime	Descrição
A	11º ano	Escola Profissional	Aluno interessado e aplicado, porém, revela dificuldades de coordenação e de leitura, pois só começou a toca piano no 10º ano.
B	12º ano	Escola Profissional	Aluno interessado, mas pouco aplicado. Revela agilidade de movimento e pensamento.
C	11º ano	Escola Profissional	Aluno interessado, mas pouco aplicado. Revela dificuldades de leitura, postura e adaptação.
D	10º ano	Escola Profissional	Aluno interessado e aplicado. Começou este ano a tocar piano, mas já sabia executar todos acordes da escala e ainda ler cifras.
E	7º ano	Conservatório-articulado	Aluno interessado e aplicado. Tem aulas desde muito novo demonstrando uma grande percepção rítmica e melódica.
F	8º ano	Conservatório-articulado	Aluno interessado e aplicado quando gosta de alguma obra em questão. Revela um bom aproveitamento, mas pouco empenho.

Tabela 1-Organização dos alunos da classe de piano

## 7.2. 1ª atividade: inquérito

Numa primeira atividade da investigação, foi proposto a cada aluno que respondesse a um questionário com perguntas relativas à improvisação e de que forma ela poderia ajudar ou não no meio musical. O questionário é um pouco complexo, até porque muitos dos alunos nunca pensaram muito sobre o tema da improvisação. O questionário será disponibilizado por completo nos anexos desta investigação.

As perguntas eram as seguintes:

- Inicialmente, define improvisação musical.
- Qual a utilidade da improvisação na música?
- Já improvisaste alguma vez?
- Se sim, quando, onde e porquê?
- O que achas necessário para a prática da improvisação musical?
- De que forma a improvisação pode ajudar no desenvolvimento pessoal do instrumento?

### **Avaliação da atividade prática:**

#### **- Inicialmente, define improvisação musical.**

O propósito desta primeira questão seria fazer pensar os alunos em transformar um termo em palavras próprias, sendo um exercício sempre difícil de fazer. Todos os alunos conseguiram responder a esta questão.

A maior parte destes alunos referiram a improvisação como fazer alguma coisa no momento, como algo que não está planeado ou previsto.

Saliento uma das respostas: “A improvisação torna a obra mais rica, ou seja, mostra o virtuosismo musical do executante”.

De um modo em geral, os alunos tinham uma noção do que é a improvisação musical, faltaram apenas as palavras e os termos corretos para uma melhor definição.

É gratificante se reconhecer que os alunos já tiveram uma abordagem teórica sobre este tema.

**- Qual a utilidade da improvisação na música?**

Nesta questão a maior parte dos alunos referiu a palavra criatividade ou em criar algo. Alguns como forma de dar volta a uma situação inesperada que se sucedeu outros com o “intuito de ajudar a escrever músicas para a nossa vida como profissionais”. Um dos alunos refere que a improvisação serve para desenvolver a criatividade.

A partir desta questão os alunos começaram a ter dúvidas em relação às questões propostas. Estas perguntas são deveras complexas, no entanto, concluindo que não sabem assim tanto deste tema, os alunos podem ganhar curiosidade, logo uma motivação extra para a concretização do resto das atividades.

**- Já improvisaste alguma vez?**

Todos os alunos responderam afirmativamente a esta questão.

**- Se sim, quando, onde e porquê?**

Em relação a esta questão, alguns alunos associaram a improvisação para além da música: alguns disseram que improvisaram em matemática ou até mesmo numa prova oral em português. Apesar disso, as respostas foram gratificantes, porque, para além de conseguirem associar uma improvisação nas suas vidas, os alunos concluíram que a improvisação poderá ser importante no seu percurso académico e criativo.

Aos alunos que associaram a improvisação à música, destaca-se a improvisação como uma forma de correção do erro de uma obra.

**- O que achas necessário para a prática da improvisação musical?**

Nesta questão o objetivo era o reconhecimento da perceção dos alunos em relação às qualidades necessárias para improvisar.

Todas as respostas refletem que será necessário existir conhecimento e pensamento acerca dos conteúdos harmónicos e musicais. A criatividade também voltou a surgir como uma das respostas.

**- De que forma a improvisação pode ajudar no desenvolvimento pessoal do instrumento?**

A última pergunta foi, de facto, a pergunta mais complexa de todo o inquérito. Consequentemente foi a questão com mais diversidade de respostas do questionário.

Contudo, todas as respostas acrescentaram um ponto positivo sobre o que a improvisação pode fornecer aos músicos:

Criar habilidades auditivas, e um pensamento rápido.

Ajuda-nos a conhecer mais o nosso instrumento e em geral a nossa cultura musical.

Ajuda, porque se não se souber ao certo a nota que se deve tocar, devemos improvisar.

A improvisação pode ajudar a conhecer e controlar melhor o instrumento e o nosso desempenho, e também nos deixa um pouco mais confortáveis quando estamos a tocar em frente a um público.

A improvisação pode adicionar ênfase numa linha, tendo isso mais uma ou duas, ou eliminar, continuando com a ideia, mas mais reforçados.

A improvisação ajuda a ter mais agilidade nas mãos.

**Avaliação do questionário na globalidade:**

De um modo geral, o resultado dos questionários foi uma grande surpresa, porque os alunos conseguiram dar respostas muito interessantes e completas a cada pergunta. Sabendo-se que se os alunos conhecem e valorizam a improvisação então estariam prontos para as atividades práticas utilizadas posteriormente.

**7.3. 2ª atividade: Atividades práticas (progresso técnico)**

Demonstração de exercícios improvisados de excertos das obras de cada aluno

Nesta fase, de forma a demonstrar e reforçar que improvisação poderá ser essencial na aquisição de novos progressos técnicos, propôs-se ao aluno que apresentasse as obras que tocava durante o semestre e indicasse os momentos mais difíceis de tocar, momentos em que a técnica teria de ser aprimorada. Em tempo real criaram-se exercícios improvisados para ajudar a resolver e superar a dificuldade de cada obra, sendo, posteriormente, executado pelo aluno.

**Aluno A: Sonata Op.49, n°1- Beethoven**



Figura 2- Secção Figura 1- Secção da Sonata Op.49, n°1- Beethoven

**Problemas da secção:**

Ritmo da mão esquerda repetitivo alternando com uma nota definida e o resto das notas alternadas, formando acordes;

Desconforto na posição;

Baixo difícil de assimilar e reproduzir.

**Soluções:**

Primeiramente, procedeu-se à criação de padrões rítmicos e melódicos com uma nota fixa (nota de referência) alternando a nota mais grave.



Ainda na mesma obra:



Figura 5- 2ª Secção da Sonata Op.49 nº1- Beethoven

### Problemas da secção:

Os tríolos e ornamentos tem uma função cujo objetivo é completar a melodia. A forma correta para executá-los será tocá-los levemente (como notas de passagem) para não se sobreporem à melodia principal;

Notas mais rápidas e mais leves, logo mais difíceis de tocar e saírem sonoramente bem distribuídas e articuladas.

### Soluções:

Em primeiro lugar propôs-se a criação de uma escala de ornamentos.



Figura 6- Demonstração exercícios improvisados na 2ª secção- Aluno A

De seguida, alienou-se à escala ornamentada, uma mão esquerda, em oitavas alternadas.



Figura 7- Demonstração exercícios improvisados na 2ª seção, parte 2- Aluno A

**Benefícios do exercício improvisado:**

Aumento da fluidez da mão direita;

Potenciar o desenvolvimento da leveza, sensibilidade e objetividade dos tríolos;

Trabalho das oitavas na mão esquerda;

Reforço da posição da mão no piano.

**Avaliação da atividade prática:**

De um modo geral, o aluno cumpriu a atividade com sucesso. Foi capaz de compreender a adaptação do exercício e associá-lo à obra em questão. Contudo, mostrou algumas dificuldades técnicas na execução da escala com tríolos já que a mesma demora tempo e horas de estudo para ser aperfeiçoado.

**Aluno B: Sonata N°16 K545- Mozart**

The image shows a page of a musical score for Mozart's Sonata No. 16, K. 545. It consists of three systems of music. The first system shows the piano part (left hand) with a melody in the right hand. The second system shows the piano part with a trill in the right hand, and the third system shows the piano part with a complex passage in the right hand. Red boxes highlight specific passages in the right hand of the second and third systems, indicating areas of technical difficulty or improvisation.

Figura 8- Secção da Sonata N°16 K545- Mozart

**Problemas da secção:**

Passagem do polegar e do dedo nº4 para o polegar;

Dedos (principalmente os polegares) acentuados;

Fluidez, rapidez e leveza.

**Soluções:**

Primeiramente, isolam-se as mãos e atenta-se à parte mais difícil, a mão direita.

De seguida criam-se rítmicos e jogos musicais para a secção seleccionada.

The image shows two musical exercises for improvisation. Each exercise consists of a piano part (left hand) and a right-hand part. The first exercise shows a simple piano accompaniment with a melody in the right hand. The second exercise shows a more complex piano accompaniment with a melody in the right hand. Both exercises are in 4/4 time and are designed to help with the technical challenges mentioned in the text.

Figura 9, Figura 9- Demonstração exercícios improvisados- Aluno B

**Benefícios do exercício improvisado:**

Aumenta fluidez e certeza nas escalas a serem tocadas;

Criação e percepção dos diferentes grupos rítmicos.

Ainda na mesma obra:

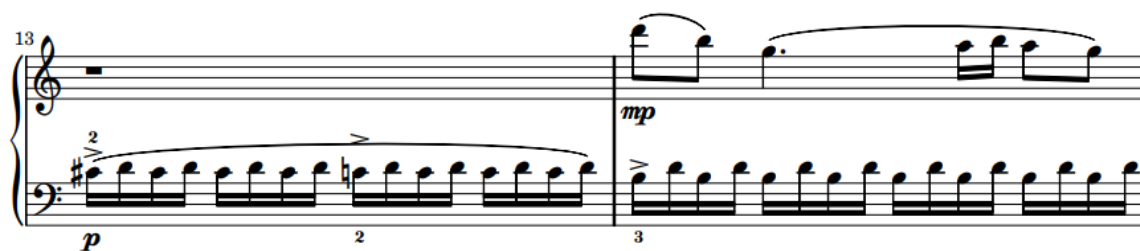


Figura 10- 2ª secção da Sonata Nº16 K545- Mozart

**Problemas da secção:**

Articulação da mão esquerda;

Posição desconfortável;

Objetivo: leveza, livre de tensão sem acentuações.

**Soluções:**

Inicialmente isolam-se as mãos, focando-se atentamente na mão esquerda.

De seguida, procedeu-se à criação de padrões rítmicos e melódicos com uma nota fixa (nota de referência) alternando a nota mais grave.



### Aluno C: Nocturne in F minor Op. 55, No. 1- Chopin

The image shows the first system of the musical score for Chopin's Nocturne in F minor, Op. 55, No. 1. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics 'p'. The score is in F minor (three flats) and 3/4 time. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. A red rectangular box highlights the first four measures of the left hand part, which consists of a sequence of chords and single notes. Below the notes in the left hand, there are small symbols: 'And.' followed by an asterisk, repeated for each measure.

Figura 12- Secção da obra Nocturne in F minor Op.55 No. 1, Chopin

#### Problemas da secção:

Mão esquerda em constante movimento, alternando uma nota grave e um acorde;  
Acorde, por vezes, com espaçamento de oitavas;  
Alterações harmónicas com bastante regularidade, tornando difícil a leitura da partitura.

#### Soluções:

Em primeiro lugar, isolam-se as mãos, focando-se unicamente na mão esquerda;  
A nota mais grave, torna-se ainda mais grave, criando o espaço e o salto da mão esquerda ainda maior.

The image shows a musical score for a demonstration exercise. It is in F minor (three flats) and 3/4 time. The right hand is mostly silent, with a few notes in the first measure. The left hand plays a sequence of chords and single notes, demonstrating the technique of alternating a low note with a chord. The notes are written in a way that shows the interval between the low note and the chord.

Figura 13- Demonstração exercício improvisado, Aluno C

**Benefícios do exercício improvisado:**

Estudando desta forma, o aluno habitua-se a um salto maior. Quando regressa à forma original, o salto da mão esquerda não parecerá tão grande.

Conhecimento de progressões harmónicas;

Conhecimento e fortalecimento de novas formas para a mão esquerda acompanhar a direita.

Ainda na mesma obra, na mesma secção da obra:

**Soluções:**

Criar progressões, respeitando o intuito do compositor, alternando uma nota grave a acordes;

Respeitar a tonalidade, modulando esporadicamente para fortalecimento harmónico.



Figura 14- Demonstração exercício improvisado 2- Aluno C

**Benefícios do exercício improvisado:**

Fortalecimento harmónico: descoberta de progressões harmónicas e correlacionar os acordes dos diferentes graus da tonalidade;

Conhecimento e fortalecimento de novas formas para a mão esquerda acompanhar a direita.

### **Avaliação da atividade prática:**

A atividade improvisatória era complexa. Ainda assim, com bastante esforço e percepção o aluno cumpriu o exercício com requisitos mínimos na promessa de praticar desta forma para ver se os resultados seriam positivos.

Aluno D: Thirty pieces for children, Op.27- Kabalevsky

The image shows a musical score for 'Thirty pieces for children, Op.27- Kabalevsky'. It consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand has a melodic line with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The left hand has a chromatic descending line with fingering: 1/3, 2/4, 1/5, 1/2, b1/3, #2/4, #1/5. A red box highlights the left hand accompaniment.

Figura 15- Secção do conjunto de obras Thirty pieces for children, Op.27- Kabalevsky

### **Problemas da secção:**

Cromatismos na mão esquerda, criando confusão harmónica no aluno;

Digitação complexa, dificultando a execução da secção;

Difícil leitura de partitura.

### **Soluções:**

Inicialmente, isolar as mãos, focando-se na mão esquerda;

Seguidamente, utilizar a escala cromática descendente, com o 4º e 5º dedo, em mínimas:



Figura 16- Demonstração exercícios improvisados- Aluno D

Finaliza-se com a criação de uma escala cromática em 3<sup>a</sup>s em mínimas:

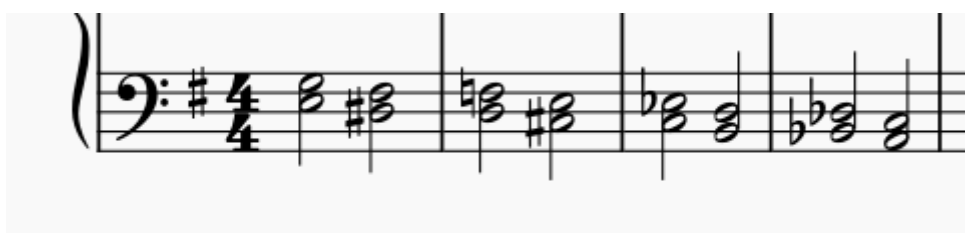


Figura 17- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno D

**Benefícios do exercício improvisado:**

Treino da escala cromática com a mão esquerda;

Percepção auditiva da escala de meios tons;

Reforço do 4º e 5º dedo (dedos mais fracos das mãos).

Ainda na mesma obra:



Figura 18- 2ª Secção do conjunto de obras Thirty pieces for children, Op.27- Kabalevsky

**Problemas da secção:**

- Mudança do 5º para o 2º dedo;
- Posição desconfortável para a mão direita;
- Manter o legato musical.

**Soluções:**

- Isolar as mãos, focando-se inteiramente na mão direita;
- Numa nota fixa (dó), tocar primeiramente em semínimas articulando os dedos 2-3-4-5, sucessivamente;
- Repetir o mesmo exercício improvisado em colcheias e semicolcheias.

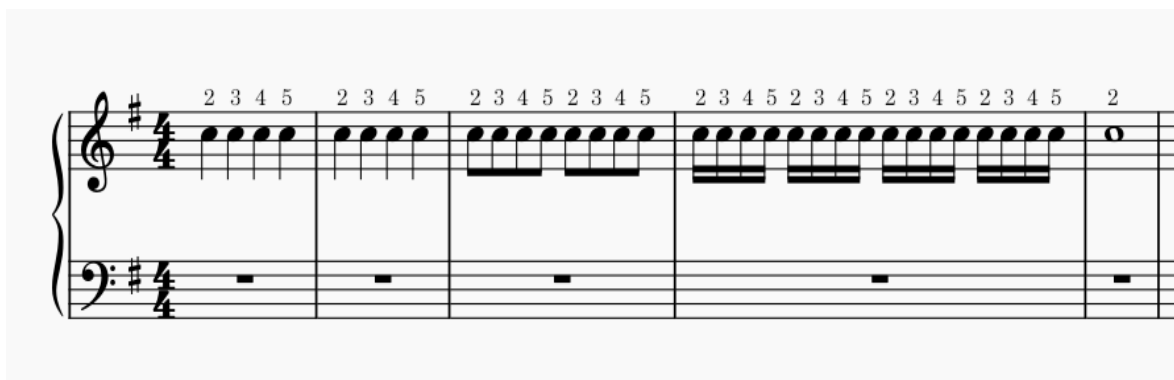


Figura 19- Demonstração exercícios improvisados, secção 2- Aluno D

**Benefícios do exercício improvisado:**

Melhora a alternância entre dedos na mesma nota;

Agiliza a rapidez das mãos;

Reforço e fortalecimento da posição das mãos;

Teino rítmico da transição de semínimas, colcheias e semicolcheias.

**Avaliação da atividade prática:**

O aluno cumpriu o primeiro exercício com bastante facilidade. Porém, no segundo exercício demonstrou alguma fragilidades no que toca ao uso correto da digitação. Com o devido tempo o aluno será capaz de realizar este exercício, logo esta obra, com distinção.

Aluno E: Nocturne, Op.9 nº2- Chopin

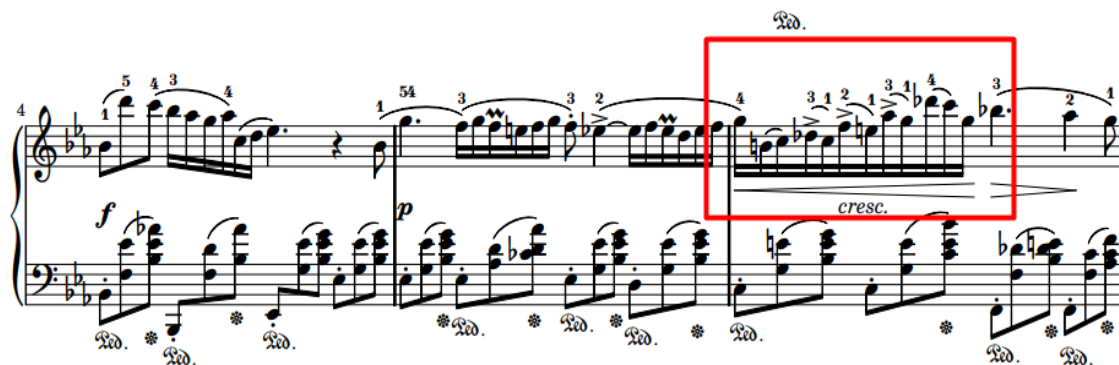


Figura 20- Secção Nocturne, Op.9 nº2- Chopin- Aluno E

**Problemas da secção:**

Secção rápida numa progressão que abrange um leque vasto de notas;

Alternância da digitação entre os dedos 1-2-3-4;

A progressão é acompanhada com um crescendo progressivo, o que dificulta ainda mais a secção.

**Soluções:**

Isolar as mãos, focando-se unicamente na mão direita;

Criação de uma escala alternada (dó-mi-ré-fá...).



Figura 21- Demonstração exercícios improvisados - Aluno E

Após isto, acrescenta-se ao exercício a dinâmica de crescendo:



Figura 22- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno E

**Benefícios do exercício improvisado:**

- Aumento da fluidez e rapidez das mãos;
- Fortalecimento da mudança rápida de dedos em diferentes notas;
- Treino auditivo e instrumental das diferentes dinâmicas.

Ainda na mesma obra:

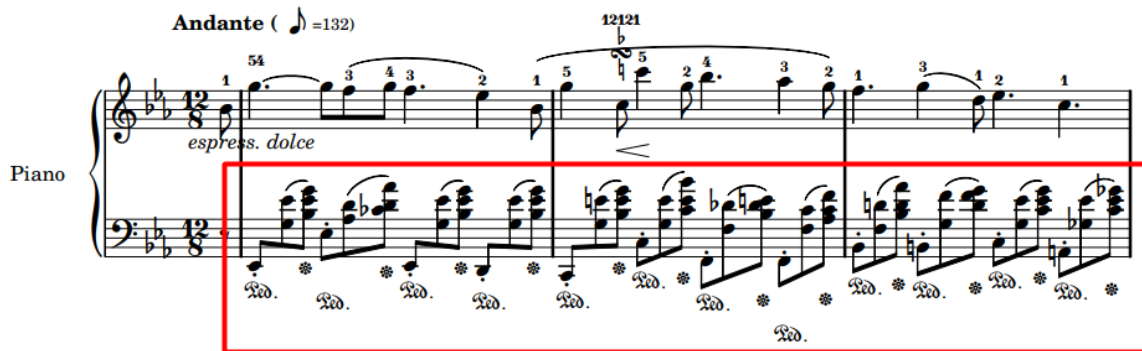


Figura 23- 2ª secção Nocturne, Op.9 nº2- Chopin

**Problemas da secção:**

Alternância de uma nota grave com duas notas e um acorde final: no conjunto elaborámos um acorde;

Transições com saltos acentuados entre as diferentes notas;

Acordes tonais, mas com inúmeros acidentes musicais.

**Soluções:**

Em primeiro lugar, isolam-se as mãos, focando-se na mão esquerda;

Posteriormente, criamos progressões harmónicas com a mão esquerda, alternando com uma nota mais grave.

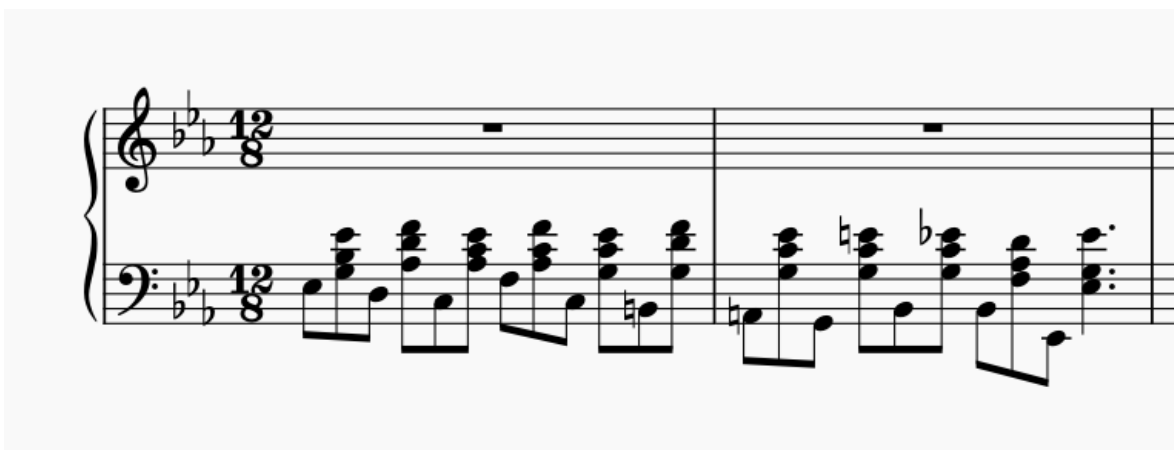


Figura 24- Demonstração exercícios improvisados- Aluno E

De seguida, juntamos mais um grupo de duas notas entre a nota mais grave e o acorde total:

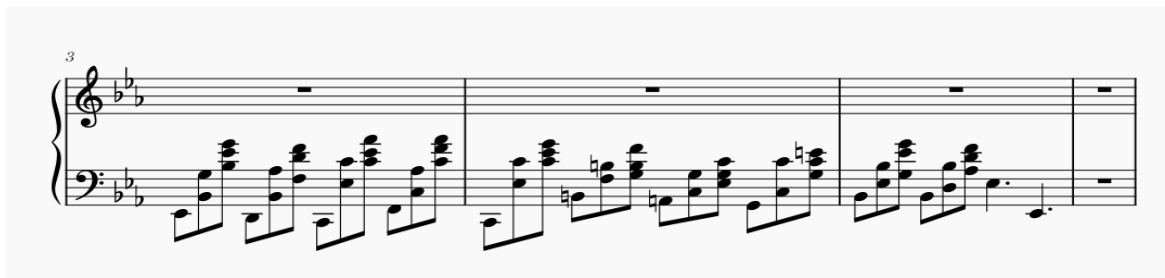


Figura 25- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno E

**Benefícios do exercício improvisado:**

- Optimizar o desempenho da mão esquerda, incluindo a sua coordenação;
- Obtenção e reconhecimento de diversas progressões harmônicas;
- Melhoramento do espaço físico entre as notas do piano;
- Treino de acordes variados;
- Obtenção de um acompanhamento para a mão esquerda, adaptável para outras obras.

The image shows a musical score for the song "Bohemian Rhapsody" by Queen. It features a vocal line and a piano accompaniment. Above the vocal line, there are guitar chord diagrams for various chords: Bb6, C7, Bb6, C7, F7, Cm7, and F7. A red box highlights a section of the score, including the vocal line and piano accompaniment for the lyrics: "Is this the real life? Is this just fan-ta-sy? Caught in a land-slide, No es-". Below the highlighted section, there are more guitar chord diagrams: Bb, Cm7, Bb, Gm, and Bb7. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* and a *Cm* marking at the bottom.

**Avaliação da atividade prática:**

De todos os exercícios, este foi aquele mais complexo entre os alunos. Até porque envolve dinâmicas, o uso da mão esquerda e os saltos frequentes da mesma.

Ainda assim, o aluno foi tentando executar o exercício, falhando algumas notas. Esse tipo de erros só desaparece quando a nossa memória visual e memória muscular estão em perfeita sintonia.

Aluno F: *Bohemian Rhapsody*- Queen

The image displays a musical score for the song 'Bohemian Rhapsody' by Queen. It features a piano accompaniment and guitar chords. The tempo is marked 'Slowly' and the dynamics include 'mf'. The lyrics are: 'Is this the real life? Is this just fan-ta-sy? Caught in a land-slide, No escape from re-al-i-ty. O-pen your eyes, Look up to the skies and'. The guitar chords are: Bb6, C7, Bb6 C7, F7, Cm7 F7, Bb, Cm7 Bb, Gm, Bb7.

Figura 26- Seção da obra Bohemian Rhapsody- Queen

### Problema da seção:

Os acordes da clave de sol representam a mão direita, que vem acompanhada com as cifras por cima. O aluno poderá optar por seguir as cifras, ajudando na percepção dos acordes.

As cifras têm notas extras que complementam cada acorde (sextas e sétimas, por exemplo) dificultando a leitura dos mesmos.

### Soluções:

Inicialmente, criar uma série de acordes, acrescentando notas e mudando de acorde de compasso em compasso

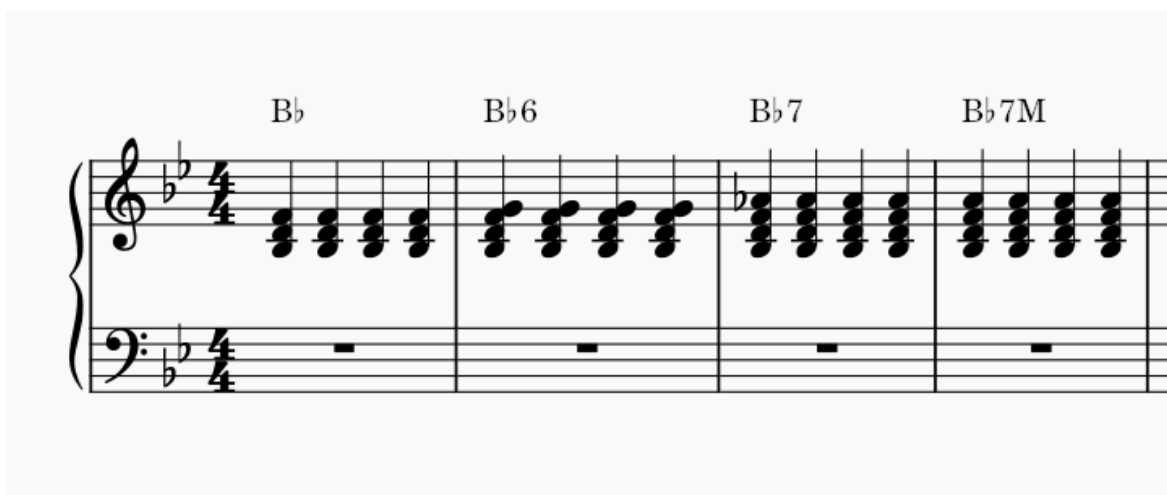


Figura 27- Demonstração exercícios improvisados- Aluno F

Posteriormente fazemos os mesmo acordes em diferentes inversões (por exemplo, na 1ª inversão)

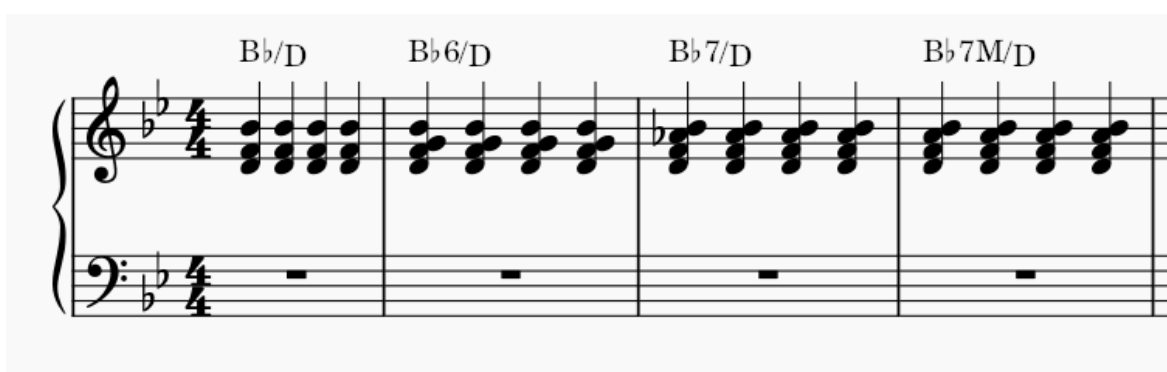


Figura 28- Demonstração exercícios improvisados 2- Aluno F

**Benefícios do exercício improvisado:**

Melhor percepção e leitura de cifras em tempo real;

Melhora o conhecimento da nomenclatura estrangeira de cada cifra (Dó-C; Ré-D, por exemplo);

Desenvolve a mecânica das diferentes inversões de cada acorde.

Ainda nesta obra:

B B $\flat$  A B $\flat$  B B $\flat$  A B $\flat$

cas - y come. cas - y go. Lit - tle high, lit - tle low,

Figura 29- 2ª Secção da obra Bohemian Rapsody- Queen

**Problema da secção:**

Apesar do movimento paralelo, torna-se complicado para o aluno tocar esta secção;

Diversos acidentes musicais;

Na mão esquerda, o baixo não representa a tónica, mas sim a 3ª da mesma.

**Soluções:**

Inicialmente isolam-se as mãos, focando, em primeiro, na mão direita;

Disponibilização de diversos acordes com o 1º, 5º e 8º grau.



### 7.3.1. Execução de exercícios improvisados de excertos das obras

Numa segunda sessão destes exercícios, foi pedido ao aluno que apresentasse outra obra do seu repertório. Desta vez, o objetivo tem como finalidade ser o aluno a criar exercícios de improvisação em tempo real. O professor, por sua vez, avalia se o exercício corresponde às necessidades do excerto da obra em questão.

#### Aluno A: *Campanários*- Luiz Costa



Figura 32- Secção da obras Campanários- Luiz Costa

#### Problema da secção:

Mão esquerda com um intervalo de 10<sup>a</sup>;

Intervalo complexo e de grande amplitude sendo tocado em harpejo.



Proposta do aluno:

The musical score for Figure 35 is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece consists of two systems. The first system has three measures, with the treble clef staff containing whole rests and the bass clef staff containing a rhythmic pattern of eighth notes: C4, E4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second system starts at measure 4 and contains ten measures. The treble clef staff has whole rests throughout, while the bass clef staff continues the eighth-note pattern: C4, E4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Figura 35- Execução de exercícios improvisados- Aluno B

Posteriormente alterou o ritmo:

The musical score for Figure 36 is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece consists of two systems. The first system has three measures, with the treble clef staff containing whole rests and the bass clef staff containing a rhythmic pattern of eighth notes: C4, E4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second system starts at measure 4 and contains ten measures. The treble clef staff has whole rests throughout, while the bass clef staff continues the eighth-note pattern: C4, E4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Figura 36- Execução de exercícios improvisados 2- Aluno B

**Avaliação da atividade proposta:**

O aluno compreendeu o intuito da improvisação dos exercícios como forma de apoio ao estudo. Contudo, denota-se uma limitação na originalidade da criação do exercício, já que, o aluno apenas se limitou a imitar o exercício feito na aula anterior.

**Aluno C: Estudo em oitavas, op.10- Luiz Costa**



Figura 37- Secção do Estudo em oitavas, op.10- Luiz Costa

**Problema da secção:**

Oitavas na mão esquerda, tornando difícil a ergonomia dos dedos e a respetiva harmonia.

**Proposta do aluno:**

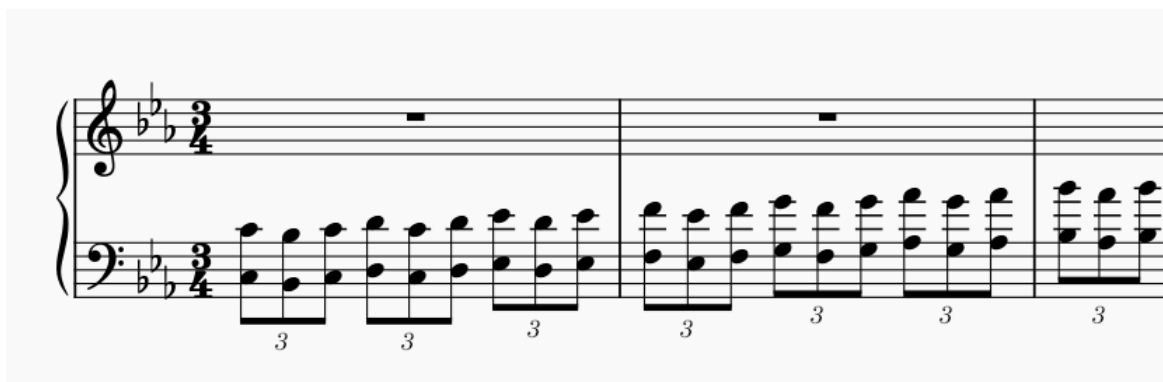


Figura 38- Execução de exercícios improvisados- Aluno C

**Avaliação da atividade proposta:**

O aluno percebeu perfeitamente a aplicação de exercícios improvisados e adequou esse conhecimento na elaboração deste exercício, não só conseguindo aplicá-lo neste excerto, como a adaptá-lo a outras dificuldades técnicas de outras obras.

O uso da improvisação como meio de desenvolvimento técnico e criativo no piano

Aluno D: Can't help falling in love- Elvis Presley



6.

Figura 39- Secção da obra Can't help falling in love- Elvis Presley

**Problema da secção:**

Acordes da mão esquerda em diferentes inversões, criando dificuldades na execução da peça.

**Proposta do aluno:**

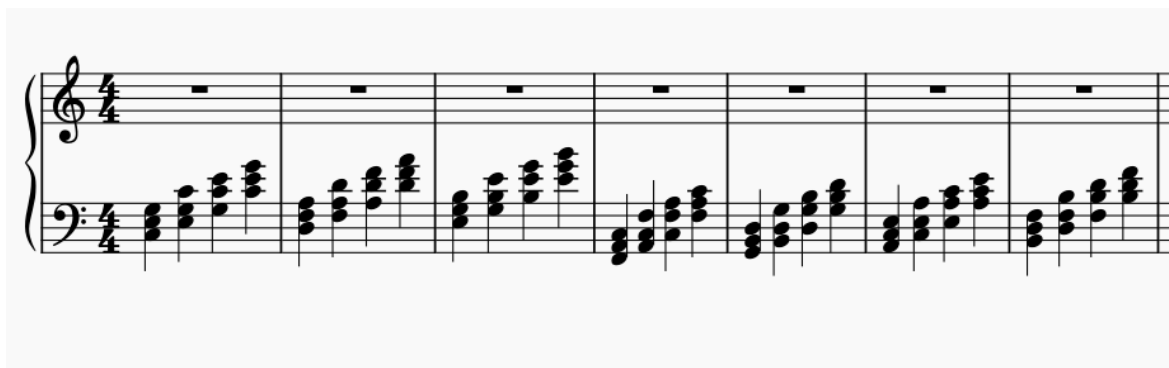


Figura 40- Execução de exercícios improvisados- Aluno D

**Avaliação da atividade proposta:**

O aluno teve a excelente ideia de treinar os acordes abrangente à tonalidade de dó maior, tocando-os sequencialmente em todas as suas inversões. Conclui-se que compreendeu perfeitamente a intenção de variar e improvisar exercícios de improvisação com forma de ajuda na execução das peças.

**Aluno E: Estudo op.45 nº1- Heller**



Figura 41- Secção do Estudo op.45 nº1- Heller

**Problema da secção:**

Notas rápidas com transições harmónicas a cada tempo.

**Proposta do aluno:**



Figura 42- Execução de exercícios improvisados- Aluno E

**Avaliação da atividade proposta:**

O aluno foi capaz de, através do excerto em questão, criar um exercício que envolvia ritmo e harmonia. Estruturou e planeou a mão direita criando uma sequência de notas que ajudam no estudo da peça. Com isto, pode-se dizer que percebeu na perfeição todo o projeto criado até então.

Aluno F: Sonatina, Op. 157, No. 1- Spindler

) FRITZ SPINDLER Werk. 157.

Figura 43- Secção da Sonatina, Op. 157, No. 1- Spindler

**Problema da secção:**

Compreensão harmónica. O aluno queria compreender os diferentes graus dos acordes da obra. Para resolver este problema, procedeu à estratificação harmónica da obra

Proposta do aluno:

Figura 44- Execução de exercícios improvisados- Aluno F

**Avaliação da atividade proposta:**

O aluno mostrou um lado original de potencializar a improvisação através das cifras e da descoberta dos acordes na partitura. Seguramente pode-se concluir que, para além de ter demonstrado a compreensão total do projeto, continuará a estudar com mais afinco toda a questão harmónica das obras.

7.4. 3ª atividade: Atividades práticas (processo criativo)

Decorridos os exercícios para melhoramento do progresso técnico, propôs-se aos alunos na terceira sessão do projeto que olhassem para a improvisação com vista a melhorar o processo criativo.

7.4.1. *Improvisação sob um conjunto de acordes pré-determinados em dó maior*

O primeiro desafio proposto tinha como objetivo cada aluno improvisar sobre um conjunto de acordes pré-determinados pelo professor:



Figura 45- 7.5.1 Improvisação sob um conjunto de acordes pré-determinados

Os resultados foram os seguintes:



Figura 46- Aluno A



Figura 47- Aluno B



Figura 48- Aluno C



Figura 49- Aluno D



Figura 50- Aluno E



Figura 51- Aluno F

### 7.4.2. Improvisação sob um conjunto de acordes pré-determinados em ré menor

O segundo desafio proposto tinha como objetivo cada aluno improvisar sobre um conjunto de acordes pré-determinados pelo professor, desta vez em ré menor e sem uma melodia inicial de apoio:



Figura 52- Improvisação sob um conjunto de acordes pré-determinados em Ré menor



Figura 53- Aluno A



Figura 54- Aluno B



Figura 55- Aluno C



Figura 56- Aluno D



Figura 57- Aluno E



Figura 58- Aluno F

**Avaliação da atividade proposta:**

Todos os alunos foram capazes de improvisar os exercícios propostos. No entanto, todos sem exceção utilizaram notas por grau conjunto ou notas pertencentes ao acorde pré-estabelecido. Os ritmos utilizados também foram bastante simples: usaram maioritariamente semínimas, mínimas e colcheias. Isto só prova que a improvisação tem um processo de aprendizagem lento e que os alunos envolvidos nestas atividades nunca tinham sido postos à prova num contexto de improvisação.

*7.4.3. Improvisação sob uma melodia pré-determinada em mi menor*

O terceiro desafio proposto tinha como objetivo cada aluno improvisar sobre uma melodia pré-estabelecida pelo professor:



Figura 59- Improvisação sob uma melodia pré-determinada mi menor

Os resultados foram os seguintes:



Figura 60- Aluno A



Figura 61- Aluno B



Figura 62- Aluno C



Figura 63- Aluno D



Figura 64- Aluno E



Figura 65- Aluno F

#### 7.4.4. Improvisação sob uma melodia pré-determinada em Sol maior

O quarto desafio proposto tinha como objetivo cada aluno improvisar sobre uma melodia pré-estabelecida pelo professor, desta vez em sol maior e sem o primeiro acorde da mão esquerda como auxílio:



Figura 66- Improvisação sob uma melodia pré-determinada Sol maior

Os resultados foram os seguintes:



Figura 67- Aluno A



Figura 68- Aluno B



Figura 69- Aluno C



Figura 70- Aluno D



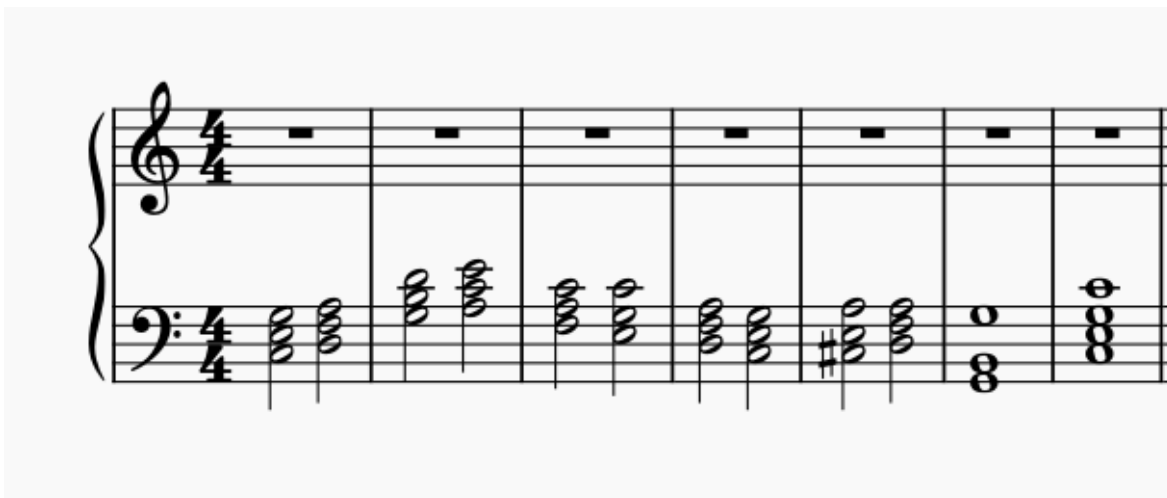
Figura 71- Aluno E

Figura 72- Aluno F

**Avaliação da atividade proposta:**

Todos os alunos desempenham corretamente os exercícios propostos. Notou-se uma grande dificuldade na assimilação de certos acordes fora da tonalidade de dó maior. Notou-se também dificuldades na percepção e utilização de acordes em inversões. Contudo, os alunos mostraram-se capazes de concretizar mais um desafio.

#### 7.4.5. Improvisação livre na tonalidade de dó maior



O quinto desafio tinha como objetivo uma improvisação total. Inicialmente o desafio seria os alunos improvisarem com as duas mãos. Durante a atividade chegou-se à conclusão que ainda não seria possível executar o exercício proposto, já que, os alunos não conseguiram improvisar com as duas mãos simultaneamente (mão esquerda em acordes, mão direita com a melodia).

Para então facilitar o último exercício, procedeu-se à elaboração de um exercício idêntico, em que o aluno improvisava inicialmente os acordes da mão esquerda e, posteriormente juntava a mão direita.

Os resultados foram os seguintes:

Figura 73- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno A



Figura 74- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno A



Figura 75- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno B



Figura 76- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno B



Figura 77- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno C

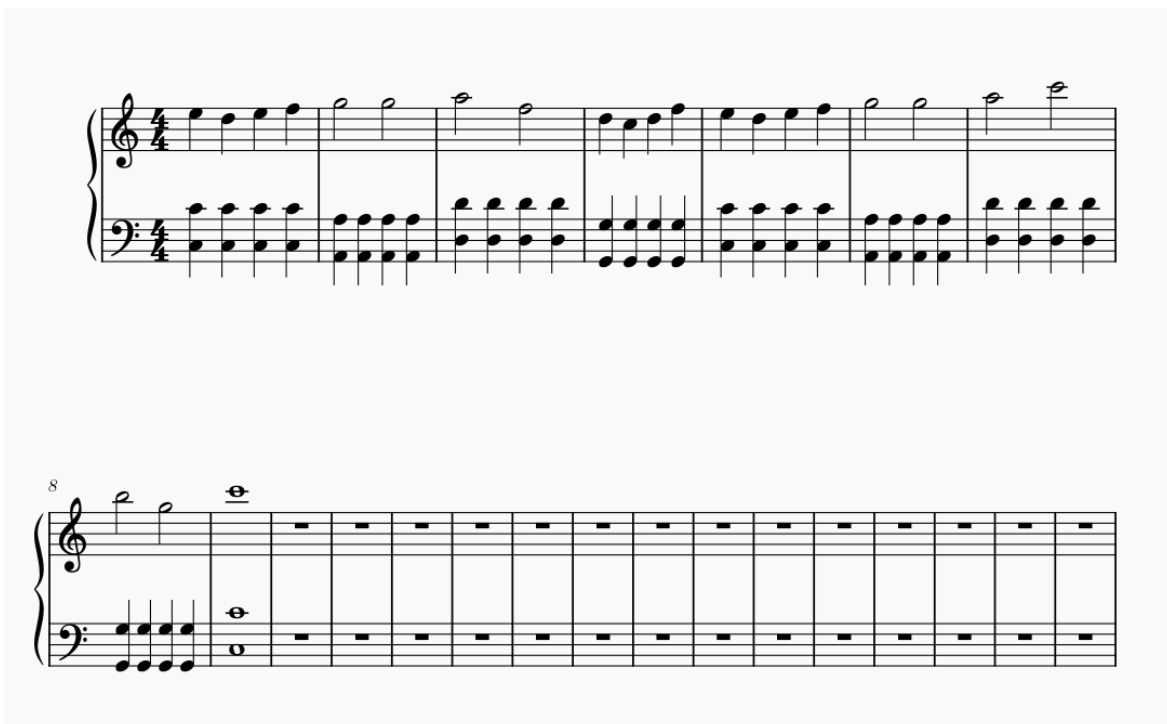


Figura 78- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno C

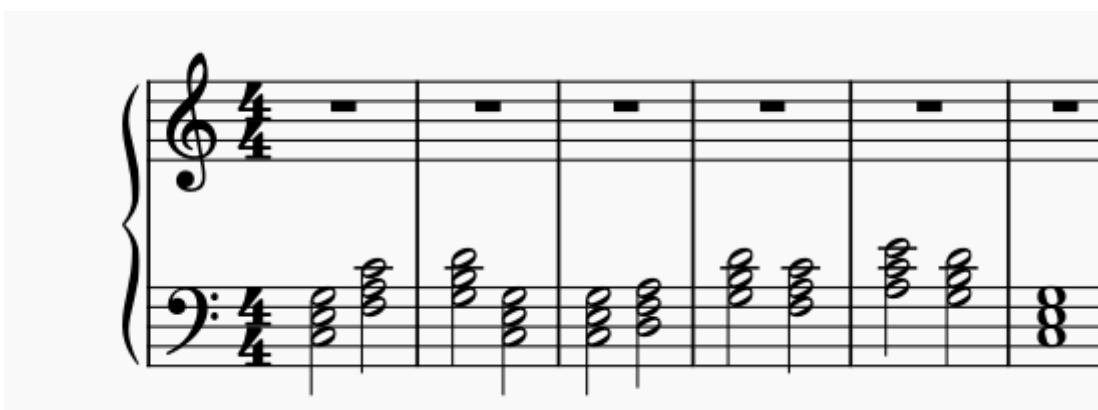


Figura 79- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno D



Figura 80- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno D



Figura 81- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno E



Figura 82- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno E



Figura 83- Improvisação livre em dó maior, mão esquerda- Aluno F



Figura 84- Improvisação livre em dó maior, junção da mão direita- Aluno F

### **Avaliação das atividades propostas:**

O último exercício desta sequência era, de fato, o mais complicado de atingir, até porque, como já se constatou, a improvisação tem diversas etapas de conhecimento e desenvolvimento. (Kratus, 1995). Ainda assim, conclui-se que os alunos deram o seu melhor para obter conhecimentos e mostrar resultados. Nem todos os momentos foram harmonicamente corretos, mas tornaram-se eficazes.

A realidade musical destes jovens estava e está assente numa partitura, mas com estes tipos de exercícios os alunos foram obrigados a sair dessa realidade e mostrar independência rítmica e melódica. Claro que, no início, esse impacto torna-se difícil de absorver. Mas com o passar dos exercícios os alunos foram capazes de se adaptar e tornar os exercícios exequíveis.

Todo este trabalho foi produtivo, pois os alunos mostraram curiosidade, empenho e acima de tudo, interesse em continuar a improvisar num contexto livre ou num contexto de exercícios em sala de aula.

## 7.5. Considerações finais

A investigação ativa revelou-se essencial para a obtenção de resultados. Os mesmos serão relacionados com a fundamentação teórica de forma a comprovar ou não a sua qualidade e veracidade.

Os exercícios da improvisação criativa foram realizados por etapas. Primeiramente, os alunos apenas teriam de completar uma frase melódica a utilizando mão direita, com acordes pré-determinados. Posteriormente faziam o exercício com o mesmo teor, só que desta vez com a mão esquerda, realizando acordes sob uma melodia pré-determinada. Apenas dois dos seis alunos tocaram algumas notas que não se relacionavam com os acordes estabelecidos. Ainda assim, conseguiam voltar à harmonia, terminando sempre com uma nota do acorde, o que, era tonalmente aceitável.

No segundo exercício este problema acentuou-se. Quatro alunos utilizaram acordes que não se relacionavam com a melodia proposta. Ainda assim continuavam a conseguir mediar o problema e terminavam com um acorde tonalmente aceitável. Perante os resultados percebeu-se que os alunos, para além de dominarem a composição melódica, a elaboração de acordes encontrava-se num patamar abaixo, criando dificuldades na execução e descoberta de acordes correspondentes à melodia estabelecida.

Para finalizar, improvisavam com as duas mãos. Infelizmente, devido à falta de experiência na área, os alunos tiveram de improvisar de mãos separadas, juntando-as apenas no fim. Apesar disso, as ideias e frases harmónicas estipuladas e criadas na hora, resultaram em ideias muito interessantes e animadoras.

Ao decorrer dos exercícios percebeu-se que estes teriam de ser moldados, reestruturados e aplicados de uma forma mais simples para a compreensão por parte dos alunos. O último exercício foi o melhor exemplo disso: simplificou-se o exercício e nunca perdeu a sua validade científica, já que, a improvisação foi a chave principal do mesmo.

Apesar da limitação harmónica dos alunos, que optavam sempre por tocar numa área de conforto harmónico, e também pela inexistência de um estilo, os exercícios revelaram-se essenciais para a perceção e realização do aluno. No geral todos os alunos conseguiram realizar as atividades propostas até ao fim e, dentro do seu conhecimento harmónico e rítmico, conclui-se que a proposta foi cumprida com sucesso.

A PES, não tinha como objetivo avaliar a qualidade da improvisação, mas sim, elucidar, ajudar, aconselhar, potenciar a criatividade, corrigir pontos técnicos, ou seja, aplicar a improvisação como um método ativo da educação musical.

## Conclusão

Nesta investigação procurou-se produzir uma construção reflexiva e prática capaz de expressar a importância da improvisação no desenvolvimento do progresso técnico e do processo criativo.

Serviu para aumentar os conhecimentos gerais e aprofundados da improvisação, do progresso técnico e do processo criativo. A nível pessoal o trabalho foi muito interessante e proveitoso, pois se adquiriram conhecimentos e métodos que nem se imaginavam existir. Foi também muito importante e enriquecedor a nível profissional (docência), já que permitiu a aquisição de novas formas de trabalhar e motivar os alunos. Em relação aos alunos, conclui-se que aprenderam, desenvolveram e potenciaram a utilização da improvisação no estudo do piano.

Estruturando todo o trabalho realizado, o primeiro objetivo do relatório era de estabelecer a definição, organização e desenvolvimento histórico do termo improvisação. Até porque, para se conseguir realizar alguma atividade prática ou até mesmo encontrar métodos associados à improvisação seria necessário saber como se define, como se divide e o que representou no mundo erudito da música.

Posteriormente, já com o conceito definido, procurou-se investigar métodos pianísticos associados à improvisação e se os mesmos eram ou não uma ferramenta pedagógica que contribuiriam para o desenvolvimento do aluno. Dos demais métodos o que mais se destacou foi o da pianista e pedagoga argentina, Violeta Gainza.

Definida a improvisação e associada a métodos comprovados estabeleceu-se uma ligação aos parâmetros mais importantes da vida de um músico: o desenvolvimento técnico e o processo criativo.

No desenvolvimento técnico percebemos que existem inúmeros fatores que influenciam o desenvolvimento de cada aluno, sendo o professor, um elemento essencial ao aconselhamento e correção neste progresso.

Já no processo criativo, com um caráter mais pessoal a cada um, salientou-se a importância da criatividade na vida de um músico e como pode ser introduzida e desenvolvida utilizando o método de Kratus.

Com a fundamentação teórica criada e desenvolvida iniciou-se a investigação prática: de que forma se poderiam realizar exercícios práticos para relacionar a improvisação com o progresso técnico e o processo criativo. Inicialmente foi elaborado um questionário posteriormente respondido por todos os alunos do projeto. Este questionário

foi criado para se perceber qual o nível de conhecimento dos alunos sobre a improvisação. Como se pode constatar, os alunos dispunham do conhecimento e das respostas necessárias para a resolução do questionário. Tendo o mesmo obtido um excelente resultado seguiu-se a segunda fase da atividade prática: a improvisação e a sua relação com o progresso técnico. O objetivo era explícito, os alunos teriam de tentar relacionar os dois termos. Numa primeira fase, demonstrou-se, segundo a partitura dos alunos de que forma os exercícios poderiam ser criados de forma improvisada. Na segunda fase, noutras obras, foram os alunos a criarem exercícios.

Posteriormente, na parte mais livre, subjetiva, mas também mais crítica, procedeu-se à elaboração de exercícios práticos, onde os alunos teriam de improvisar livremente. Este exercício foi feito de forma gradual, começando com a improvisação numa das mãos sob um conjunto de acordes pré-determinados e terminando numa improvisação total das duas mãos.

Após a investigação teórica e prática, conclui-se que a improvisação é, de facto, um bem essencial no estudo do aluno:

Historicamente a improvisação tornava-se essencial na prática e na composição de obras no instrumento. Os alunos desta investigação, ao realizarem as atividades propostas, conseguiram perceber que a improvisação traz a descoberta, desenvolve a criatividade, abre portas harmónicas e melódicas, e, só através da aquisição destes processos serão capazes de se desenvolverem e potenciar a evolução da música da era moderna.

Os alunos também perceberam que conseguem improvisar e, acidentalmente, usam a improvisação para compor, já que, não dispondo de uma noção harmónica tão desenvolvida sujeitam-se ao desconhecido, à exploração de outras notas que correspondam à melodia e/ou acordes utilizados. Alguns dos alunos mostram-se interessados a continuar a descobrir, isto é, a improvisar, demonstrando motivação e capacidade de comporem os seus trabalhos musicais. A relação dos termos improvisação/composição foram completos e comprovados na atividade prática, não só estando interligados intrinsecamente, assim como, valorizando a improvisação como base do processo criativo.

Aquando da execução dos exercícios práticos de improvisação livre, pode-se concluir que toda a improvisação usada foi uma improvisação não idiomática (sem estilo associado). Como seria expectável, os alunos, que tiveram as suas primeiras experiências a improvisar ao piano, demonstraram que, apesar de concluírem os exercícios com sucesso, não tinham uma referência estilística base, já que, estariam mais importados em conseguir acertar na nota correta do que a criar ou a estabelecer um estilo na sua improvisação.

(Kratz, 1995), na sua tabela de etapas da improvisação, refere que a improvisação idiomática só começa a ocorrer a partir da sexta etapa, onde o aluno começa a demonstrar várias referências estilísticas. Todo esta análise só demonstra que os alunos nunca tinham sido submetidos a este tipo de exercícios e que, com o devido acompanhamento, poderão evoluir e conquistar etapas de desenvolvimento da improvisação.

Com o decorrer da investigação/ação tornou-se essencial perceber se a improvisação era realmente uma ferramenta educativa, até porque todos os exercícios eram propostos, baseados e executados num contexto de uma aula de piano. Como defende (Gainza, 1983), o jogo da improvisação permite ao aluno projetar e absorver ideias e elementos musicais que se transformam e amadurecem. Estes jogos musicais representam todos os exercícios utilizados no projeto. Os mesmos podem-se transformar e enriquecer os conteúdos harmónicos de cada aluno. A improvisação torna-se uma base essencial nesta obtenção de conteúdos, já que, através da experimentação e criatividade se podem desenvolver os parâmetros já referidos (processo criativo e técnico). Para que isto aconteça será necessário um professor que proponha e estabeleça exercícios de carácter improvisativo durante as aulas. Assim, todos os envolventes podem evoluir: o aluno, pois apercebe-se de uma nova realidade musical e o professor, que dispõe de mais uma ferramenta para utilizar em aula.

Infelizmente, como se evidencia num dos capítulos do projeto, a inclusão da improvisação no sistema de ensino é pouca ou até mesmo nula. Talvez pelo excesso de repertório a estudar com o aluno e a pouca duração das aulas, ou até mesmo pela descredibilização da improvisação como um meio de resolução de problemas. Essa problemática tornou-se real quando, na investigação-ação, os alunos tiveram de responder a questões e realizar exercícios de improvisação. Durante esse processo os alunos mostraram-se desconfortáveis e incomodados com a liberdade criativa que lhes era exigida. Como nunca tinham experienciado algo do género, os alunos sentiram dificuldades de adaptação e realização dos exercícios, o que comprova que nunca trabalharam e improvisaram numa aula, logo, nunca tinham percebido das qualidades e recursos que a improvisação pode trazer à música. Pessoalmente, considera-se que a improvisação é uma mais-valia a uma aula: com ela cria-se motivação, compreensão, melhoria das qualidades técnicas e melhoria das qualidades criativas e cognitivas.

O desenvolvimento técnico, por sua vez, é essencial desde o primeiro dia de uma aula de piano. É com uma base técnica que o aluno pode potenciar o seu desenvolvimento, é com uma base técnica sólida e bem estruturada que o aluno aprende a posicionar a sua mão corretamente no piano, mas também é com uma base técnica sólida que o aluno

aprende e desenvolve a sua leitura musical. A leitura de partituras revela-se um exercício complexo (contém muitas informações para serem absorvidas e postas em práticas num espaço curto de tempo) e demorado (pois demora anos a ser desenvolvida). Como se sabe, o repertório pianístico de um aluno, desenvolve e aumenta a sua dificuldade de ano para ano, aparecendo sempre novos desafios técnicos que o aluno tem de trabalhar para conseguir executar a obra. Sendo estes problemas os mais evidentes na maior parte dos alunos de música, tornou-se como um dos objetivos do relatório final, realizar exercícios improvisados para ajuda a nível da leitura de pautas e aumentar a percentagem de sucesso do estudo de partes técnicas. Com esse objetivo estabelecido, propôs-se, em primeiro lugar, ao aluno que apresentasse as obras que tocava durante o semestre e indicasse os momentos mais difíceis de tocar, momentos em que a técnica teria de ser aprimorada. Em tempo real criaram-se exercícios improvisados para ajudar a resolver e superar a dificuldade de cada obra, sendo, posteriormente, executado pelo aluno. Numa segunda sessão destes exercícios, foi pedido ao aluno que apresentasse outra obra do seu repertório. Desta vez, o objetivo tinha como finalidade ser o aluno a criar exercícios de improvisação em tempo real. O professor, por sua vez, avaliava se o exercício correspondia ou não às necessidades do excerto da obra em questão.

Apesar da dificuldade e da inovação que o exercício trazia, os resultados foram produtivos, positivos e uma mais-valia para a minha investigação. Os alunos, apesar das dificuldades, comprovaram que com a improvisação se podem criar exercícios que ajudam a ultrapassar as dificuldades técnicas, na destruturação da complexidade da partitura, na aquisição de novos processos rítmicos e melódicos. A improvisação ajuda a resolver problemas relativos à técnica específica de uma obra. Cabe ao aluno improvisar, ajustar e enquadrar os exercícios para a obtenção dos melhores resultados, alienando o seu campo de experiência e a sua criatividade.

A criatividade, por sua vez, tem um caráter único e subjetivo. Toda a criatividade advém das vivências históricas, estilísticas e auditivas de cada um. Nesse sentido, cada aluno apresentaria um exercício de improvisação completamente pessoal. Nesta temática, o aluno seria capaz de representar uma teia e realidade mental e relacioná-la com o piano e com a música.

Como referido anteriormente, os alunos mostraram-se desconfortáveis com a ideia de ter de tocar algo inventado na hora. Sendo a criatividade um parâmetro que demora tempo a desenvolver e estruturar, os resultados obtidos na atividade prática revelaram-se

medianos. Porém, tendo em conta que os alunos realizaram pela primeira vez o exercício, os resultados revelam-se promissores.

Como futuro docente considera-se que, com a realização destes exercícios, obtém-se elementos essenciais ao ensino da música: adaptação, coerência, gestão da imprevisibilidade de emoções e personalidades. A improvisação revela os pontos mais vulneráveis dos alunos e é necessário saber compreendê-los, combatê-los e arranjar soluções para resolvê-los.

Com o percorrer das atividades foi-se percebendo a satisfação e agradável surpresa que a improvisação proporcionou aos alunos, já que, sendo a sua primeira experiência, surpreenderam-se com os resultados obtidos, já que não estariam à espera de conseguir realizar uma atividade musical em tempo real.

Podemos então concluir que a improvisação não só ajuda no desenvolvimento do processo criativo, assim como, se relaciona com este processo. Para um parâmetro como a criatividade ser corretamente potenciado, será necessário criar condições, jogos e exercícios musicais com os aspirantes músicos de forma a eles perceberem como o processo criativo de cada um funciona e de que forma poderá evoluí-lo.

Em suma, pode-se então afirmar e concluir que a improvisação revela uma faceta educativa que deverá ser explorada e instruída em contexto de aula. Desenvolve a técnica, potencia a criatividade, aumenta a motivação e acima de tudo, proporciona uma nova faceta ao aluno, perante o panorama da música.

Espera-se também que este trabalho sirva de motivação e de exemplo aos futuros investigadores que pretendam explorar a área da improvisação.

Toda a partilha de informação investigativa sobre a música, neste caso, sobre o ensino da música torna-se essencial para o desenvolvimento da área, levando posteriormente à evolução dos métodos musicais, logo, ao desenvolvimento do aspirante músico.



## 8. Bibliografia

- Aguiar, A. (2012). *Forma e memória na improvisação*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Alcantara, P. d. (2011). *Improvisation in Integrated Practice: Coordination, Rhythm and Sound- The Integrated Musician*. New York: Oxford University Press.
- Alencar. (1986). *Psicologia e Educação do Superdotado*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária.
- Alonso, C. (2008). *Improvisación Libre: La composición en movimiento*. Baiona: Dos Acordes.
- Alterhaug, B. (6 de Janeiro de 2004). Improvisation on a triple theme. *Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz improvisation and Communication*, p. 98.
- Azzara, C. (2002). *Improvisation” in Colwell, (ed), The New Handbook of research on Music Teaching and Learning: a Project of the Music Educators National Conference*. Oxford, Inglaterra: Oxford: University Press.
- Azzara, C. (2002). *Improvitsation* . Oxford, Inglaterra: Oxford: University Press.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. California, EUA: Moorland Pub.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: It´s nature and practice*. Boston: Da capo Press.
- Bodmer, S. H. (2010). *Beethoven*. Obtido de BTHVN: <https://www.beethoven.de/en/media/view/6362106559463424/scan/1>
- Bruner, J. (1960). *The Process of education*. Cambridge, Mass. EUA: Harvard University Press.
- Cage, J. (1969). *M: Writings '67- '72*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Caspurro, M. H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação*. Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro.
- Cunha, D. (2011). *A Improvisação na Génese de Formas Musicais para instrumentos de tecla*. Castelo Branco, Portugal: ESART.
- Dallas, G. (1926). *The art of thought*. Dorset, England: Solis Press.
- DePascale, R. (2003). *Classical Connections: A Creative Way to Learn Music*. Pensilvânia, Estados Unidos.
- Dessen, M. (2003). *Decolonizing Art Music: Sources from the Late Twentieth-Century United States*. Califórnia, EUA: Universidade da Califórnia.
- Doerffer. (1969). *Again: Figured Bass as Improvisation*. Acta Musicologica.
- Fonterrada, M. (2008). *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Gainza, V. (1983). *A improvisação musical*. Buenos Aires: RICORDI.
- Gordon, E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical – Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical competências*. Lisboa: Serviço de educação Fundação Calouste Gulbenkian.
- Graf, R. (1997). *Pedagogical Aspects of Teaching and Learning Jazz Improvisation or How to Develop Musical Expressiveness in Jazz Research Proceedings Yearbook*. Pennsylvania: International Association of Jazz Educators.
- Heargraves, D. (2017). *Musical Development and Learning*. EUA: Continuum.

- Kratus, J. (1995). *A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation*. EUA: Michigan State University Press.
- Lima, S. (2006). *O virtual e o Real da Interpretação musical*. São Paulo: Musa.
- Máximo-Esteves. (2008). *Visão panorâmica da Investigação-Ação*. Porto: Porto Editora.
- Melo, L. (2021). *Os sete pilares da técnica pianística*. São Paulo, Brasil: Orfeu.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. CALifornia, EUA: J.P. Tarcher, Incorporated.
- Nesrala, A. (2018). *A Improvisação como Processo Criativo*. Castelo Branco: ESART.
- Nettl. (2001). *Improvisation*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2o. London: Macmillan.
- Nettl, B. (13 de setembro de 2013x). *Improvisation*. Obtido de Oxford music online: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738>
- Oxford, D. (1999). *Dicionário de música Oxford*. New York: Oxford University Press,.
- Plucker, B. &. (2004). *Why Isn't Creativity More Important to Educational Psychologists? Potentials, Pitfalls, and Future Directions in Creativity Research*. *Educational Psychologist*, vol.39 (nº2). EUA: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Schick, K. (2012). *Improvisation: Performer as Co-composer* . Toronto, Canadá: Centennial Library, Cedarville University.
- Shih, Y.-J. (2012). *Teaching Jazz Improvisation to Middle School Recorder Learners – A Beginning Curriculum*. Taipei, Taiwan: Fu Jen Catholic University.
- Sloboda, J. (1986). *Music as a cognitive skill*. UK: Oxford .

- Sloboda, J. (1987). *Improvisation: Methods and Models. in Generative Processes in Music*. New York : Oxford University Press.
- Smith, J. K. (2010). *Educational Creativity. Em J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg, The Cambridge Handbook of Creativity*. EUA: Cambridge University Press.
- Stainton, B. (2012). *You Need to Make More Mistakes*. Obtido de Bill Stainton Hall of fame speaker: <https://billstainton.com/372/>
- Swanwick, K. (1986). *The Sequence of Musical Development: A Study of Children's Composition*. UK: Cambridge University Press.
- Swanwick, K. (2006). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Tracana, M. G., & Lamas, E. (2011). Auto-formação continuada. Contributos do Relatório Final de Estágio/Portfólio. Em M. P. Alves, M. A. Flores, & E. A. Machado, *Quanto vale o que fazemos? Práticas de Avaliação de DEsempenho* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 153-175). Braga: De Facto Editores.

## Anexos